



ЖОВІЕНЬ-ЛИСТОПАД

Орган Відділу Мистецтва УПО НКО, Культвідділу ВУРПС'у, ЦК ЛКСМУ та Все-українського Товариства Революційних Музик (ВУТОРМ)

ПРО КОБЗУ В МИНУЛОМУ Й СУЧАСНОМУ

В історії української народної музики кобза чи бандура¹⁾ посідає надзвичайно почесне місце, і з процесу розвитку української музичної культури викреслити її ніхто не одважиться...

Хай собі дослідники сперечаються, допитуються про генеалогію²⁾ цього інструменту, вивчають його поетичних дідів та прапрадідів. Це має своє безперечне історичне і культурне значення. Я ж кількома словами хочу торкнутись кобзи в часи її пізнішого існування і розквіту, де факти є встановлені...

Крива лінія історичного життя кобзи і її носіїв—кобзарів піднеслася до найвищої точки в часи середньовічного феодалізму³⁾, в XVI-XVII столітті. Кобза була улюбленим інструментом українських феодалів, панів, гетьманів, поміщиків. А далі перейшла до Запорозжя, а потім і до широких кол трудящих, до селян. В добу кзаччини, боротьби з польськими й українськими феодалами кобза не раз ставала в пригоді, як бойовий інструмент пропаганди проти гнобителів, і була носієм народної й індивідуальної поетичної творчості.

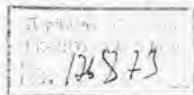
Через пісні-думи по всьому теренові України ширився з покоління до покоління, із століття в століття епос⁴⁾ героїчної боротьби за волю, епос відваги, лицарства, соціальних колізій⁵⁾ між голою і дуками (напр., дума „про Ганджу Андигера“) то що.

Доля кобзи і кобзарів в історії культури не однакова. В інших народів, нам відомо, були мандрівні співаки-музики, що ширили через музику, власне, через спів під акомпанімент музичного інструменту, вірші й іншу поетичну творчість. У Франції, приміром, були славетні провансальські трубадури з їхніми незабутніми піснями; у Німеччині—міннезінгери, в Росії—боїни і т. інш. Ці співаки з їхніми інструментами пройшли через грані кількох століть, аж до занепаду середньовіччя та епохи торговельного капіталу, коли на зміну з'явилися досконаліші інструменти фабричного виробництва.

А кобза на Україні зберіглася аж до революції, але вже, порівняно, як рідке явище.

Правда, вона вже не мала, як колись, таких меценатів⁶⁾—як козаки, пани, аристократи. Кобзарями стали звичайні злидарі-старці, що, од села до села

¹⁾ Над вивченням різниці цих термінів я не зупиняюсь, хоч в історичному минулому ця різниця й була. ²⁾ Генеалогія—родовід, походження. ³⁾ Феодалізм—середньовічний державний лад, що характеризується пануванням великих землевласників—дворян (феодалів) і кріпакським станом їхніх селян. ⁴⁾ Епос—героїчні народні пісні—перекази. ⁵⁾ Колізія—зіткнення протилежних інтересів або обставин. ⁶⁾ Меценат—покровитель.



переходжаючи, співали думи за милостиню, та нечисленні аматори, митці-інтелігенти, що зберігали кобзу і як велику культурну цінність минулого, і як прекрасний сам по собі інструмент для акомпаніменту. Кобза заховувалась, як цікавий музейно-етнографічний експонат, як мистецький атрибут⁷⁾ українського побуту, як спогад про далеке минуле культурного життя України.

Кобза була безперечно розкішною квіткою мистецтва, що оздоблювала, поетизувала історичне минуле України та насичувала в пізніші часи національну романтику.

Але кобза все ж поволі вмирала, бо вона була продуктом⁸⁾ кустарного народного витворення і, як прекрасний, але незакінчений розвитком, примітив, поволі мусила зійти з культурного кону. Для всякого життя потрібен розвиток, потрібні зміни, потрібне масове розмноження. Кобза значних змін не зазнала, історично зупинилася на певному ступні своєї технічної незавершеної цілком конструкції; та і виробити її було доволі тяжко. І тому смуга її життя в народньому побуті доходила майже до мертвої точки. Процес вимирання кобзи прискорювався швидким розвитком капіталізму та зміною культури побуту.

Кобзу з арени народного мистецтва витискували конкуренти фабричного походження: гармоника, балалайка, гитара й інші. Ці інструменти без жодного порівняння менш досконалі аніж геніяльна в своїй простоті кобза; проте, вони приступніші, поширеніші, дешевіші.

Незрима рука капіталу на місце поодиноких, старанно видовбаних рідкими аматорами з кореня дерева, співучих, ніжно-мелодійних кобз, вислала на ринок мільйони крикливих гармошок, примітивних балалайок. І кобза мусила: або поступитись і відійти на спокій до музейних покоев, або переродитись, реформуватись у фабричному горні і, обвієною заводським димом, у тисячах штук знову набуту значення, підійняти на новій хвилі трудового життя.

Між іншим скажемо, що добу занепаду переживала і російська балалайка. Але через масове фабричне виробництво вона знову відродилася.

Революція, що збудила велетенські заховані раніше сили мистецької творчості трудящих мас, викликала зацікавлення та попит і до кобзи. І за десятиліття після Жовтня ми повинні відзначити факт значного поширення кобзи й кобзарів. Правда, кобзи нашого часу, бодай і ті ж в основі, уже мають чималі відміни в своїй технічній будові: поруч із довбанками ми зустрічаємо чудові клеєні бандури. А замість поодиноких майстрів кобз, що довбали їх із сухої верби, вже є не одна майстерня, де застосовано методи фабричного виробництва... Що до кобзарів, то це вже не сліпці-мандрівники, а переважно молоді юнаки. І багато цих кобзарів вже об'єдналося в кобзарські капели, що мандрують як мистецькі організації по Україні й поза її межами.

Тепер про кобзу в наші дні. Поширення цього старовинного інструменту серед широких кол, особливо молоді, є безперечно великим позитивним чинником. Кобза цінна не лише тому, що вона старовинна річ. [Головне й найважливіше в ній те, що вона, будучи нескладною, дає можливість відобувати з себе виключну і властиву лише їй—кобзі—красу чарівного музичного тембру; виконувати на ній можна майже всякий музичний твір. Крім того, кобза, як акордовий інструмент, дає підчас виконання на ній музичної композиції оригінальне, часом несподіване масове звукосполучення і справляє враження своєрідної „тихої симфонії“. Ця „симфонія“ кобзи збуджує найтонші емоції людської психики і, організуючи їх,

7) Атрибут—невід'ємна приналежність. 8) Продукт—вигір.

Кобза й бандура це є здобуток старої української музичної культури. Не забуваймо ж його, а берімо до старого культурного багатства й прищеплюймо його до нашої пролетарської культури.

виховує не лише чуття, а й розуміння краси звукових форм. Отже, кобза для трудящих мас має величезне музичне і естетично-виховне значення.

Правда, що кобза—тихий інструмент і надається більше для користування в кімнаті, в залі. Але це вже не таке й велике лихо. Симфонічний концерт теж ліпше слухати в залі, ніж на вулиці. Але ж його ніхто через те не відкидає.

Доводиться чути іноді й таке запитання: чи треба радити нашій молоді, комсомольцям кобзу? Чи може ліпше агітувати за гармошку?

Була навіть на сторінках преси дискусія в цій справі. Я вважаю, що коли мова йде про те, який народний інструмент ми мусимо зробити масовим, то перед усіма іншими стоїть, безперечно, кобза. У гармошки є теж свої хороші риси. Але цей інструмент має дуже обмежений вплив на емоції людини.

Насамперед гармонія не має точно настроєної клавіатури, і ніколи майже на ній не можна передати мелодії, більше або менше не скалічивши її; друге основне це те, що гармонія, як шумовий інструмент, переважно дає ритм, метр (це є характерними рисами гармонії) і організує лише рухи людські, а не весь комплекс емоціональних переживань особи. Гармонія подразнює, головним чином, зовнішні рефлекс, бо вона не дає музичних нюансів, вона завжди лише чітко кричить.

Знайшлися навіть і такі серед дискусантів про кобзу й гармошку, що закидали кобзі... петлюрівшину. Але над таким аргументом, що йде від убогости політичного світогляду і розумової вузості, можна лише посміятись, бо про нісенітницю ніхто серйозно говорити не хоче.

Отже, не засуджуючи гармошку й її значення, я пріоритет⁹⁾ лишаю за кобзою. революція не дарма надала кобзі нової життєвої сили й відкрила їй нові перспективи.

Майбутнє кобзи в тому, що вона повинна завершити етапи свого розвитку. На цьому шляху для кобзи стоїть кілька важливих проблем¹⁰⁾. Перша з них це—надання кобзі, як інструментові з високим культурним еством, права громадянства серед симфонічних інструментів і введення її до симфонічного оркестру.

Друга проблема, це—відшукування закінченої єдиної, науково-обґрунтованої конструкції кобзи.

Третє, перспективне завдання кобзи це—перетворення її в самостійний інструмент (не лише для акомпаніменту) та створення оркестру з кобз із відповідним розмежуванням їх на партії що до розміру та діапазону.

І, нарешті, останнє, але воно є і перше, що становить передумову поширення і розвитку кобзи,—це організація масового фабричного виробництва кобз. Не організувавши виробництва і дешевого постачання кобзи, слова про цей чудовий інструмент лишаться в стадії агітації блідими похвалами, незреалізованими теоріями.

Але я певен, що багато сот літ щиро існувавши, кобза після Жовтня швидким темпом завершить поступовий свій розвиток і, як один із засобів організації індивідуальної та суспільної психики в творенні культурної революції, в створенні прийдешньої, нової гармонійної людини відіграє вельми поважну роль.

⁹⁾ Пріоритет—першенство. ¹⁰⁾ Проблема—завдання, питання.

Від редакції. Т.т. читачі, низка незалежних від редакції причин затримала видання останніх номерів журналу „Музика—Масам“. Ці перешкоди нині усунено, і редакція вживе всіх заходів до врегулювання випуску журналу. Дальший номер журналу незабаром теж вийде друком.



ВКАЗІВКИ, ПОРАДИ Й ДОВІДКИ

(Організація музичної роботи)



ЗМІСТ ПРАЦІ КЕРОВНИКА ХОРГУРТКА

(Продовження)

Е. ПОВЕДІНКА КЕРОВНИКА НА СПІВАНЦІ

Керовник хоргуртка повинен пам'ятати, що він працює не з професіоналами-співаками, а з гуртком учнів, яких треба приєднати до музичної культури. Тому керовник мусить поводитись на співанках як педагог. Спокійне поводження, уважне ставлення до своєї роботи та до заяв гуртківців, спостережливність—ось основні вимоги до диригента на співанці.

Часто диригенти лаються, передражують співаків і виправдують це тим, що праця керовника—вся на нервах, що вони не можуть себе стримати. Коли це так, то такому диригентові треба взяти відпустку і лікувати свою нервову систему, нервово бо поводження його на співанках робить на співаків важке вражіння, вибиває їх з робочого настрою й одбиває охоту працювати в гуртку.

Часом також буває, що керовник починає нервуватись, коли в гуртка не виходить так, як хотілось би керовникові. Але в цьому винен лише він, бо очевидно невірно побудував роботу, не продумав як слід плану переведення співанки або взяв для проробки матеріал не по силах гурткові. В таких випадках спостережливність керовника завжди допоможе йому знати, чому саме гальмується робота гуртка і своєчасно без нервування виправити свою помилку. Особливо уважно треба ставитись до роботи гуртка в тих випадках, коли вивчаючи пісні керовник запроваджує різні вправи з теорії музики, дихання, дикції, постановки голосу то-що.

Часто керовник, захопившись роботою, особливо коли вона йде гладко, зовсім не помічає того, що гурток уже втомився й працює млявіше. Отже, своєчасно зроблена на 7—10 хвилин перерва або своєчасне закінчення співанки підсилюють працездатність гуртка та його

зацікавлення роботою. З тих же міркувань співанку треба починати розучуванням нової пісні, а кінчати повторенням пісні, вивченої раніше. Ніколи не слід вивчати декілька пісень разом і лише „начорно“, бо така метода роботи привчає керовника і гурток до виступів з недовивченим репертуаром.

Є. КОНЦЕРТОВИЙ ВИСТУП ГУРТКА

Концертний виступ треба завжди розпочинати своєчасно, тоб-то тоді, наколи його призначено, бо запізнення з початком може знизити піднесення й утонити співаків, а довге чекання аудиторії робить повітря нечистим; все це мусить негативно відбитись на виконанні програми. Цілком природно, що й гурток мусить бути на місці хвилини за 15—20 до початку виступу, відповідним чином приготуватись до нього й чекати розпорядження адміністрації гуртка. Вихід на сцену окремих співаків, що запізнились на початок, треба раз на завжди заборонити.

Щоб не знизити у гуртка піднесеного настрою та утворити такий і в аудиторії, адміністрації треба подбати, щоб сцену, а по можливості й залу, було освітлено як-найкраще; світло в залі підчас виконання кожного відділу програми варто гасити, щоб тим дати аудиторії можливість доповнювати слухові вражіння зоровими (від спостерегання виразу обличчя співаків, що посилюватиме емоції слухачів).

Для того, щоб застерегти співаків від хрипоти, що зривається часто буває наслідком різниці в температурі на сцені й у залі, адміністрації гуртка треба подбати, щоб повітря в залі й на сцені було однаково тепле та чисте.

Керовникові треба вести рішучу боротьбу з тенденціями у співаків, що, посилаячись на холод у приміщенні, хочуть виходити на сцену тепло вдягнув.

шись (у пальтах). Дуже добре коли гурток виходить на естраду чистенько й по можливості одноманітно одягнений, з серйозним виразом облич, без розмов і жартів то-що.

Після виходу на естраду гурток мусить припинити розмови, не розглядати аудиторії і приготуватись до виконання пісень¹⁾. По виході керівника на естраду гурток мусить дивитись на диригента й пильно стежити за всіма зауваженнями його.

Коли гурток шикується до виступу на сцені за закритою завісою, то за одну-дві хвилини до підняття завіси керівник мусить перевірити, чи гурток готовий до виступу, заспокоїти та підбадьорити його, нагадати про порядок номерів відділу, стати попереду гуртка, дати дозвіл на підняття завіси та на виключення світла в залі.

По хвилинній павзі керівник стає на своє підвищення, відповідним рухом рук показує гурткові приготуватися до виконання й починає виконання лише після цілковитого заспокоєння аудиторії.

В тому випадкові, коли хор кінчає свою партію раніше від акомпаніменту, ні керівник, ні гурток не мусять показувати, що вони вже закінчили річ; гурток може опустити ноти, а диригент руки лише тоді, коли й акомпаніатор закінчить свою партію.

По закінченні пісні керівник зіходить зі свого підвищення й стає перед хором обличчям до аудиторії. На вивози останньої керівник мусить відповісти уклонем.

Між окремими номерами програми мусить бути перепочинок приблизно в одну хвилину, протягом якого гурток готує поголосники до виконання наступного твору й пригадує зауваження керівника що до виконання.

¹⁾ Потрібні поголосники мусять бути приготувані кожним співцем у порядку виконання творів.

Перед кожним номером програми керівник або один з гуртківців ясно й не поспішаючи мусить повідомити аудиторію, який твір і якого автора буде гурток виконувати, додавши кілька слів про характер і зміст цього твору. Пояснення до кожного твору програми що до змісту та форми треба вважати за річ дуже бажану, що сприятиме сприйманню твору аудиторією й піднесенню культурно-музичного рівня її.

По закінченні відділу гурток, за дозволом керівника, організовано сходить з естради в порядку, протилежному тому, — в якому гурток виходив на естраду. Коли ж гурток зі сцени не сходить, то він мусить у повному порядку чекати закриття завіси й лише після цього може порушити строй та розпочати розмови.

Треба визнати за бажане, щоб співаки до кінця концерту в публіку не виходили, щоб бути в кожен момент на очах у диригента, у якого може бути підчас перерви потреба переговорити з гуртком про наступний відділ концерту, або-що. Це потрібно також і для того, щоб співаки змогли вповні відпочинуть і подумати про виконання дальшої частини концерту.

Обмін співаків думками при аудиторії про огріхи у виконанні програми треба визнати за небажаний: кожен гуртківець мусить завжди всемірно підтримувати авторитет гуртка й сприяти зростові цього авторитету, а виявлення огріхів перед аудиторією матиме протилежні наслідки.

Керівник мусить подбати, щоб гуртківці зимою по закінченні концерту зразу не вибігали на мороз. Для цього їх треба залишити на 5—10 хвилин після концерту для розмов про час наступної репетиції.

І. Ницай

Хорові й музичні гуртки, чи організували ви святкування „Всеукраїнського Дня Музики“? Якщо ні, — беріться негайно до організації його.

Подбайте й про наступний „Ленінський день“ — підсилюйте підготовку нового репертуару для зборів та концертів на цей день.

ОРКЕСТР З УКРАЇНСЬКИХ НАРОДНІХ ІНСТРУМЕНТІВ

Кілька років тому проф. М. Грінченко в одному з розділів poradника „Музичне мистецтво на селі” дав коротенький огляд музичних інструментів України, яких широко живає нарід, і радяв використовувати їх для утворення всіляких ансамблів. На жаль, там не дано методичних вказівок що до утворення ансамблів або оркестру з українських народних інструментів, та й самі інструменти рекомендовано вживати, головним чином, як додаткові в тому чи іншому ансамблі. Проте, ідея проф. Грінченка надзвичайно цінна, і правильно скомпанований оркестр з українських народних інструментів не тільки „не поступиться з боку музичного перед так званими „великорусскими” оркестрами”, але й значно переважає його багатством тембрових відтінків.

Отже, я хочу коротенько накреслити принципи складання — а) ансамблів з кобз-бандур та б) оркестру з українських народних інструментів. Такий оркестр утворено, як окремий музгурток, при клубі „Металіст” у Харкові. Потребу утворити такого типу оркестр на Україні диктує саме життя, бо, щоб піднести культурний рівень мас, треба використати всі можливості і, звичайно, передусім музичні інструменти, що в тих масах обертаються.

Найпоширенішими інструментами на цій території України є кобза-бандура, ліра, сопілка й цимбали. Всі ці інструменти, увійшовши до оркестру україн-

ських народних інструментів, склали три основні групи: 1) струнно-щипкову (кобза-бандура і близькі до неї цимбали); 2) смичкову (ліри); 3) духову (сопілки).

В кожному оркестрі повинна бути група інструментів, що дає темброву основу — нею є група бандур. Сама кобза-бандура являє собою дуже цікавий інструмент, що має широкі можливості. А що бандура не мала якогось усталеного типу, то довелося виробити стандартний тип інструменту придатного і для солової гри і для оркестру. Цей тип бандури має 8 бунтів (басків) і 22 приструнки з діапазоном в 4 октави від *фа* великої до *фа* третьої октави.

А що обсяг 4-ох октав є недостатній для того, щоб здобути широкі оркестральні звучання, то було утворено ще два типи бандур: піколо і бас, так само з 4-ох октавним діапазоном. Піколо настраюється на октаву вище від прими і має обсяг від *фа* малої до *фа* 4-ої октави, а бас від *до* контроктави до *фа* 2-ої октави, щоб-то на октаву нижче від прими. (Ноти для піколо пишеться на октаву нижче, а для баса на октаву вище ніж звучать). Цим спрощується укомплектування оркестру, бо оркестрові типи не потребують спеціалізації. В такому вигляді група бандур має діапазон понад 6 октав і охоплює майже весь обсяг фортеп'яна.

Досі бандура була інструментом діатоничним¹⁾. Отже, було надзвичайно потрібно усунути цю ваду. Після низки спроб довелося зупинитися на способі підставок під струнами (правда, не досить досконалому), що вкорочують струну на півтона. Цілком ясно, що з хроматизмом оркестр бандур здобув можливість виконувати кращі твори так званої „культурної” музики, чого досі звсім не можна було досягти.

Цимбали, що звуком дуже подібні до бандур, так само треба настроїти хроматично. В оркестрі ми вживаємо великі хроматичні цимбали, хоч їх можна замінити двома малими цимбалами звичайного селянського типу, настроєними одні від одних на октаву нижче.

¹⁾ Нехроматичну, ц.-т. без підвищених або понижених ступенів ладу.



Оркестр укр. нар. інстр. харківського клубу „Металіст” під кер. Л. Гайдамаки. Бандури-прими, бандури-баси й цимбали.

Друга група оркестру, інструменти з безконечним смичком (колесом)—ліри. Вони мають характерний тембр, середній між тембрами гобою й скрипки під сурдину, і в комбінації з бандурами дають ефектне звучання. Група лір складається з двох типів: ліра-сопран і ліра-тенор з обсягом у півтори октави кожна (настроєних хроматично); сопрано від *фа* першої октави до *до* 2-ої, а тенор від *фа* малої до *до* першої октави.

Як було зазначено вище, ліра-сопран тембром наближається до гобою, а звук ліри-тенор нагадує звук першої струни віолончелі. Ноти для ліри-тенор пишуться октавою вище ніж звучать.

Група духових інструментів складається з сопілок—інструментів надзвичайно дешевих і поширених на селі і цікавих тим, що за виключно простої побудови охоплюють діапазон у $2\frac{1}{2}$ хроматичні октави з чарівним звуком, схожим на флейтовий. Порівняно слабкий на двох-трьох низьких нотах він стає ясным, певним (щодо інтонації) і прозорим на високих. Своїм звуком сопілки є одним з голосніших інструментів оркестру і для ведіння партії сопілки досить одного інструменту. В нашому оркестрі вживають сопілки 2-х типів: 1-ша обсягом від *фа* другої до *сі-бемоль* четвертої октави і 2-га від *до* другої до *фа* четвертої октави. Незабаром цю групу буде збагачено свірелями та трембітами, стандартні типи яких нині конструюється.

Отже, оркестр українських народніх інструментів укомплектовано так: бандури-піколо—3, бандури-прим—6, бандури-ба-



Оркестр укр. нар. інструментів харк. клубу „Металіст“ під керівництвом Л. Гайдамаки: бандури-піколо, ліри й сопілки.

сів—3, цимбали—1, лір-сопран—2, лір-тенор—2, сопілок 1-их—1, сопілок 2-их—1, ударні (літаври, бубон, трикутник, тарілки)—2 чол.

Це майже всі практичні уваги, що їх можна було зачепити в обсязі невеличкої журнальної статті. Питання звукових сполучень окремих оркестрових груп, інструментовки та побудови обминаємо через брак місця.

Оркестр, укомплектований у такий спосіб, має широченні можливості і може виконувати твори так народні примітивні, як і складні, т. зв. „класичні“, бо головну ваду кобзи-бандури—чистий діятонізм у значній мірі усунено, а багатство звукових фарб спричиняється до того, що оркестр звучить надзвичайно яскраво й повно.

Л. Гайдамака

ЗАХОДИ „УКРФІЛУ“ В СПРАВІ ПЕРЕОРГАНІЗАЦІЇ КОБЗАРСЬКОГО МИСТЕЦТВА

Хоча кобзарське мистецтво й у великій пошані серед робітничо-селянських мас, але масовому поширенню й зростові цього мистецтва перешкоджають різні причини: по-перше, бандури, які виробляють кустарі-майстри, коштують од 80 до 100 крб., це-то надто дороге порівняно з такими інструментами, як

мандоліна, балалайка то-що; по-друге, досі не має установленого типу бандури,—кожен майстер виробляє бандури на свій лад та зразок; по-третє, бандури кустарного виробництва мають лише діятонічний устрій (спроби ввести хроматичний устрій досі не мали успіху), а це дуже збіднює музичні спроможності інструменту.

Не усунувши цих перешкод, нема чого мріяти про масове поширення коб-

¹⁾ Див. статтю „Що таке „Укрфіл“ і які його завдання“. („Муз.—Мас.“ № 7).

зарського мистецтва та його розвиток. А усунути їх, власне, значить налагодити фабричне виробництво бандур за певними вдосконаленими зразками, що під силу лише міцній господарчій організації, а також організувати правильно побудований оркестр з бандур, що за прикладом хорового співу поділявся б на бандури високого, середнього й низького голосу.

З доручення й за вказівками Наркомосвіти України „Укрфіл“ узяв на себе налагодити масове виробництво бандур, а також організувати зразковий кобзарський оркестр.

Незабаром „Укрфіл“ має випустити у продаж партію бандур фабричного виробу власних фабрик „Укрфілу“ в м. Вовчій та в Одесі, побудованих за вказівками відомого знавця бандури Гната Хоткевича.

Бандури за зразками, що їх виготовляв Г. Хоткевич, переважають своєю якістю бандури старого зразка.

Вони поділяються на такі:

а) бандура типова (діятонічна) на 4 октави, б) бандура діятонічно-хроматична (з цимбаловим устроєм струн), в) бандура чисто-хроматична і г) бандура-бас.

Це дає змогу скласти з них оркестр, якому буде під силу виконувати твори гармонійного і поліфонічного (багато-голосного) складу.

Взірцеві бандури Хоткевича мають такі властивості:

1) Ручка бандури стоїть обіч деки, що дає можливість використати всю деку для струн, тоді як у звичайній бандурі ручка стоїть майже посеред деки, через що дека лишається порожньою майже наполовину.

2) Бандури цього зразка мають сталу кількість струн, однаковий розмір і т. д., тоді, як звичайні бандури мають і різну величину і різну кількість струн.

Найголовніша ж властивість гри на цих інструментах є в тому, що під час гри використовується в однаковій мірі обидві руки, тоді як на кустарних бандурах повні використовують лише одну руку, а друга тільки перебирає басы.

Гра на таких бандурах, звичайно, потребує чималої підготовки та спеціальних вправ, але й наслідки будуть значно більші, ніж від гри на звичайних бандурах. Граючи на таких інструментах, можна буде, наприклад, у повній мірі використовувати класичну європейську літературу, а також вводити таку бандуру і до симфонічних оркестрів.

Бандура фабричного виробу коштуватиме в продажу від 35 до 40 крб.— ціна більш-менш приступна.

Для підготовки фахівців-кобзарів „Укрфіл“ з доручення Наркомосвіти організував у м. Полтаві з кращих кобзарських сил кобзарську студію, з тим, щоби після річної праці перетворити цю студію на центральну показову кобзарську капелу. Студія ж, очевидно, підготуватиме також інструкторів-керівників, даватиме студіям музично-теоретичні знання з теорії музики, сольфеджіо, гармонії, навчатиме постановці голосу й співу, чого бракувало аматорам, вивчатиме й створюватиме кобзарську літературу.

Всі ці заходи дають надію, що нині справу поширення й удосконалення кобзарського мистецтва дійсно поставлено на правильний ґрунт, і воно ввійде в широкі маси трудящих.

Валер'ян Довженко

ЯК ДОГЛЯДАТИ БАНДУРУ

Бандура, як і кожний музичний інструмент, потребує для свого вірного звучання та справності—певного догляду. Більшість наших бандуристів зберігають інструмент у полотняних торбах, а це зле відбивається на звучанні. Бандуру, коли її приходится виносити на вулицю, треба носити у спеціальному футлярі, а вдома тримати в сухому, нежаркому місці.

Футляр може бути зроблений з картону чи з тонкої фанери формою, як бандура, і виклеєний усередині товстим сукном. До того ж її треба загортати в бавовняне укривальце, бо вогке повітря, зміна холодного повітря на тепле, дуже шкодить клеєві та лакові, впливає на кілки, струни, а особливо впливає на верхню деку. Коли інструмент внесено з надвору

в кімнату, не треба його зразу розгортати, а то дуже спітніє. Коли ж це доводиться робити, то кочне треба витирати добре сухою ганчіркою.

Через певний час бандуру треба чистити. На струнах біля верхніх поріжків та кобилик налідає іржа, тому, щоб її не було, треба злегка змазувати струни чимсь жирним. Пил, що налідає на верхню деку, треба щодня витирати. В резонатор попадає пилу найбільше. Його звітля вичищають таким способом. Висипавши вогкого віска—добре потрушують інструмент, повертаючи на всі боки, тоді зерна заберуть пил і їх висипають геть. Дуже часто перекучування кілків то туди, то сюди послаблює не тільки дерев'яні, а й металеві кілки і від того інструмент не держить строю. Дерев'яні кілки можна притерти, засипавши в гнізда трошки крейди чи порошку каніфолі. Щоб струни легко ковзалися на кобилиці та на басовому поріжку, треба гніздечка потерти графітом (звичайним м'яким олівцем).

Подаємо ще одну корисну пораду. Звучання бандури залежить і від нігтів; без них не можна дати потрібного посилення звуку й чіткості. От кілька порад, як стежити за нігтем. Очевидно нігті мусять бути чисті, але не можна вичищати бруд з-під них чимсь металевим. Від цього роговий шар зсередині нігтя дає тріщини і при грі ніготь відламлюється.

Не треба заводити довгих нігтів, бо грати треба не самим нігтем, а пучкою й нігтем. Товаришам; що в них загалом нігті бувають тонкі й скоро по краях тріскаються, радимо робити так: розпекти якусь металеву річ і розпеченою злегка обвести раз або кілька разів по краю нігтя. Від цього кінець нігтя затвердіє й потовшшає. Треба це робити обережно й дуже легко; щоб не попекти пучки треба її відтягти великим пальцем, тоді виставиться самий ніготь.

Не треба й мудрити над нігтями—манікюрувати, обрізувати гостричком або ще щось вигадувати,—треба тільки держати їх у чистоті. Олесь Геращенко

ТЕЗИ ДЛЯ ДОПОВІДИ НА СВЯТКУВАННІ

„ВСЕУКРАЇНСЬКОГО ДНЯ МУЗИКИ“

Затвердив методком НКО

1. Процес будівництва пролетарської держави владно висунув на чергу дня справу будівництва нової культури. Музичному мистецтву належить у цьому процесі значна ділянка, яко мистецтву, що не будучи обмежене рямцями мови, є найбільш зрозуміле для всього людства і тому найбільш інтернаціональне що до меж свого впливу.

На Україні справа будівництва музичної культури має особливе значення тому, що русифікаторська політика царського уряду душила всякий прояв зросту української музичної культури (через русифікацію муз. ВУЗів, усунення будь-якої економічної бази для розвитку цього мистецтва, а також методами адміністративного тиску). Тому українське музичне мистецтво часів дореволюційних зросло здебільшого під гаслом опозиції до політичного режиму й мало революціонізауюче значення.

Базою української музики є народна пісня. Утворена на базі історичних економічних процесів (доба родового побуту, початкового феодалізму, козаччина то-що) і тому, відбиваючи ідеологію, що зв'язана була з цими процесами, вона по своєму походженню є продукт творчості низових пригноблених робітничих шарів укр. суспільства. А по своїй мистецькій якості вона має незрівняну художню цінність.

Тому розвиток сучасної музичної творчості, на деякий час має базуватись на музичних

скарбах народної пісні, тим наближаючи нову творчість до розуміння мас, а також збагачуючи мистецьку цінність музичної продукції.

2. Мистецтво взагалі і музика зокрема є ідеологічна надбудова на економічному базисі. а) Соціальні функції музики. Музика є знаряддя оформлення класової ідеології.

ПРИКЛАДИ: Музика доби родового побуту (народна обрядова пісня), музика доби феодалізму (церковна музика). Музика й економіка, розвиток індустрії і її вплив на музику.

б) Музика доби диктатури пролетаріату і соціального будівництва має такі ознаки:

Музика є предмет споживання широких мас, а не лише заможної верстви.

Музика є знаряддя оформлення класової ідеології пролетаріату через тексти, ритми і свою роль у його побуті.

Широкі маси є не тільки споживачі, але й виробники музичного мистецтва.

3. Музика—широким робітн.-сел. масам.

Успішний розвиток музичної культури пролетаріату потребує засвоєння досягнень загально-світової музичної культури. Від цього виникає потреба до найширшого ознайомлення мас з кращими зразками світової музики. Від цього повстає завдання ліквідації музичної неписьменності мас у самому широкому розумінні цієї проблеми. Засобами до цього є:

Радіо-музика, грамофонна пластинка, концерт, друкований музичний твір, музична преса, широка муз. організаційна робота. Тому треба популяризувати ідею таких виробничих організацій: а) Українська філармонія, що має завданням охопити концертною роботою широкі маси. б) Радіо-музика—ті ж завдання. в) Музичне видавництво. г) Музикорівський і хорівий рух. д) Зміцнення муз. роботи музичного товариства ВУТОРМ. Треба розвинути кампанію членства до цих організацій.

4. Музика в побуті.

Треба боротися з музикою ідеологічно ворожою, як церковна музика, музична халтура

і музика пошло-естрадного типу. З'ясування класової природи і художньої вартості цих форм музики.

Форми використання музики в новому побуті, її ролі і значення.

5. Боротьба за якість. Ув'язка з загальнодержавною директивною в боротьбі за якість. В чому якість музичної культури: у якості виконання, якості твору і в якості аудиторії. Якість виконання полягає у високій кваліфікації виконання. Якість твору—в його ідеологічній і мистецькій цінності. Якість аудиторії—в розвитку і збагаченні її смаку що до сприймання музики.

УВАГИ ДО ТЕРЦІАЛЬНОГО ЕТЮДУ¹⁾

(На квартет бандур)

Цей етюд буде першою друкованою річчю для усталеного тепер типу бандури, прийнятого Хар. Муз. Драм. Інститутом за „Укрфілом“.

В цій етюдівці вживається кілька різних способів гри, тому проаналізуємо кожну партію й кожну руку окремо.

1-ша бандура. На початку йде просто; права рука пальцями 2—3 бере терції, ліва бере баси. Так іде до Е.

В третьому такті ліва рука бере акорди вже способом \square , тоб-то перекинувшись через обечайку.

Починаючи з G, ліва рука переходить вже на приструнки (звичайне положення \square), при чім і права рука теж грає на приструнках.

Н—теж акорди лівої руки в \square , при чім акорди—з чотирьох звуків, отже, беруться чотирма пальцями. Права рука бере бас в октаву й одразу перескакує на акорд у скрипковому ключі. В третім і четвертій тактах права рука грає трьома пальцями, а ліва вставляє свій звук поміж акордом правої.

I—ліва рука працює на великих інтервалах у басях, а починаючи з третього такта переходить на приструнки.

K—ліва рука бере дуже великі інтервали (в дві октави).

L—характерна комбінація терцій правої й лівої в \square .

M—працюють усі десять пальців, одна рука в октаву від другої.

N—одна рука йде за другою, теж 10 пальців.

O—арпеджіо чотирма пальцями, теж одна рука йде за другою.

Останній такт—„легато“ через усю бандуру одної правої руки.

2-га бандура. Ліва рука на приструнках, права теж. Так іде до Е.

E—ліва—акорди в нижньому регістрі, а права—високо на приструнках бере 32-й, потім зразу права переходить на баси.

F—ліва—баси з великими інтервалами; права—в середині другого такту „легато“ вгору першим пальцем.

G—особливий штрих: то правою, то лівою. В третій такті права бере баси, ліва дає характерне „грунто“ високо на приструнках, а потім зразу попадає на баси.

H—ліва бере бас на великих інтервалах, в третій такті ліва—акорди в \square .

K—ліва перекидається одразу через 4^ю октаву, в другому такті дає ще більший інтервал, в третьому знову 4 окт.

L—в третьому такті характерна зміна терцій правої руки й лівої \square .

M—працюють десять пальців, руки йдуть в октаву.

N—руки йдуть послідовно теж усіма п'ятьма.

O—чотирма пальцями обох рук послідовно. **3-тя бандура.** Права рука, має в другій (і четвертій) четвертях восьмі. Коли ціо восьму просто взяти й тільки, то вона, очевидно, на такому інструменті, як бандура, буде звучати не як $\frac{1}{2}$, а довші: і чверть, і половину й більше. А тут треба $\frac{1}{4}$. Тому оте „соль“ (а в наступних тактах і інші подібні ноти) треба приглушувати. Робиться це різно: або тим чи іншим пальцем або, краще, ребром долоні.

B—хід правої вгору, а лівої вниз.

C—в останньому такті—октавні інтервали лівої руки.

D—станато правої.

H—великі інтервали лівої руки.

I—октавні пасажи правої (в швидкому темпі справляють деяку трудність).

Далі ті ж уваги, що й для попередніх бандур.

4-та бандура.

D—перша нота (соль) береться 3, а слідуючі акорди \square , отже треба вміти швидко перекинути руку. А на третім такті знову швидкий перехід до 3 і октавні ходи лівої руки, які теж вимагають техніки.

F—в лівій руці простий пасаж, але в комбінації з правою він дає деякі технічні труднощі.

H—в третьому такті ліва рука перша нота 3, потім пасаж в \square , далі знов 3, знову пасаж \square і ще 3 (соль). Швидко зміна позицій лівої руки справляє деякі труднощі.

Решта уваг такі самі.

Гнат Хоткевич

¹⁾ Цей учбовий етюд подавався для студентів Харк. Муз. Інституту.

ТРИБУНА МУЗКОРА

ЩЕ ПРО „ВАЖЛИВУ ПРИНЦИПОВУ СПРАВУ“

Переробка музичних творів—явище, на жаль, поширене не тільки серед провінціальних хорових диригентів. І старші і більш учені товариші не без гріхів у цій справі. Але мене особисто причини цього негативного явища більше цікавлять, аніж самі факти та розмір їхнього поширення.

Композитори, приміром, правильно думають, що „справа“ обумовлена, з одного боку—загальною малокультурністю більшості хорових диригентів, а з другого—їх примітивною музичною освітою.

б добавив: а з третього—і це найголовніше,—одірваністю композиторів од виконавців і слухачів.

Аджеж маємо нині стан, що дуже нагадує відому байку про лебеда, рака та щуку. „Лебедеві“—композитору не до „раків“ слухачів, і „щуку“ диригентів. Він літати народжений. Але не треба одриватись далеко од землі. Чом виникла ця справа? Де її причини?

Думається, що в композиторській техніці письма заховані вони. Масова хорова музика мусить бути не тільки художньою (це ж ляпсус „М.-М.“ видання Чамовського „Жовтня“), але разом з тим і приступною для виконання.

Композитори частенько забувають, що голос—інструмент без клавішів і ладків. Потрібний довгий час і сприятливі умови для набуття високої (професійного гатунку) слухової й голосової техніки нашими масовими хорами.

Особливо трудне для співаків є виконання інтонацій з кількома підряд півтонами. Дивуватися нічого. Дореволю-

У відповідь на зауваження Редакції я приведу статтю п. Янчука „Важлива принципова справа“ (Муз.—Мас. № 3-4), останній надіслав листа, в якому пояснює, що зміни в „Малішому маршові“ Лисенка ним було зроблено через те, що хорурток був мало підготований опанувати цим твором і далі висуває низку важливих зауважень, що їх і подовмо.

Редакція.

ційна хорова література (переважно церковна), на якій виховувалися маси, була строго діятнична. Щоб привчити хори співати

сучасні музичні твори, треба давати педагогічну літературу, ц.-т. художні твори розраховані на дійсні сили масових співаків, на ступінь їхніх слухових і голосових навичок, на підвищення повільними й методичними шляхами їхньої загальної музичної культури.

В нашому журналі я помітив приклад ухиленнь від педагогічних принципів у хорах Козицького й Лісовського.

Без полегшення ні „Вперед могутні лави“ (такти 27-31), ні хоровий куплет „Гасел ВКП“ (такти п'ятий—шостий), через трудну модуляцію, масові хори не виконують.

Не помилюся, коли від імени багатьох масових хорів попрошу шановних композиторів (Козицького й Лісовського) зробити з своїми вищезазначеними творами те, що я колись зробив з Лисенківським маршем. Для вас же це вповні припустимо. І вийде тоді, що головне часом не в факті переробки, а в тому, що сотні масових хорів спроможуться співати цікаві в ладовому відношенні композиції.

Ступнево вслухаючись в нові звучання, звикаючи до них, масові (робітничі, селянські й шкільні) хори набудуть з часом звички співати й складну хорову літературу, і тоді „важлива принципова справа“ сама собою зникне.

Ю. Янчук

Музкори, активніше ведіть боротьбу за оздоровлення масової музичної естради.

Викривайте халтуру, жеміть геть її носіїв!

ОЗДОРОВЛЮЙМО МАСОВУ МУЗИЧНУ ЕСТРАДУ

ГЕТЬ „ДАВИДОВЩИНУ“!

В той час, коли на кожній музичній нараді, в кожному музичному журналі, майже в кожній газеті говоримо про культурну революцію, про потребу піднесення музичної культури й оголошуємо боротьбу з халтурою та засмічуванням нашого музичного репертуару, — в той же час ми бачимо щось іншого: деякі державні керівничі органи пропускають цю халтуру, це сміття на музичний ринок. А це видно хоча б з такого факту життєвого. Ростовська 1-ша держхромолітографія за останній час видрукувала 33 назви „творів“ Давидовського по 2.000—5.000 кожної назви. Спритний „свободний художник“ Давидовський закидав хори Донбасу (це ж осередок будівництва пролетарської культури) та Кубани своїми новими „художественними произведениями“, про якість яких судить самі.

Перед нами крашч з виданих за останній час „перлів“ Давидовського:

1. „Марш-смуток“, на мішаний хор. Присвячується 65-тим роковинам смерті Т. Шевченка.

Увесь марш виконується „закритим ротом“, без слів. Мелодика маршу сильно тхне піснями на зразок „Умер бедняга в больнице военной“, або „Марш-марш, генерал наш“.

2. „Б'ють пороги“ (поема) для міш. хору.

Музика не ув'язана ні з настроєм, ні з розміром віршу. Партії у всіх голосів, особливо в сопран та басів, надзвичайно високі. (Напр., у сопрана маємо *сі, до 2-ої октави* на протязі 15—18 ударів). Третину тексту становлять слова: „Сла“, „Слав“, „Слава“. Музика — найбанальніша.

3. „Жарти амура“, полька з опери „Перемога пісні“.

Ми вже не говоримо про те, що гр. Давидовський не тямить у завданнях сучасного композитора і на одинадцятьому році революції годув роб.-сел. маси „жартами амура“, але то є „жарти“, що можуть позбавити хор голосів: при швидкому темпі мелодія дано в шістнадцятих та восьмих, що їх треба викону-

вати „стакато“, мелодія складається з двотактового періоду з двійними та трійними форшлагами і так далі. Звичайно, виконується „з закритим ротом“. (Т. т. гуртківці й керівники, тікайте від таких „жартів“).

4. „Кохання“, вальс теж „з опери „Перемога пісні“ для міш. хору. (Усе, як бачите, „з опери“, — а де ж сама опера?).

Ну, звичайно ж, вальс співається з „закритим ротом“. Та власне це й не вальс, а аккомпанімент до вальсу, лише з маленькою в кінці мелодією (тенор соло). Всі голоси співають „стакато“ на звуковій „м“. (То такі співати треба було, а це вже й мекати).

5. „Єзуїти“ — „з закритим ротом“.

6. „Прелюдія“ — „зачиненим ротом“ і т. д. і т. ін.

Сидиш та дивуєшся, чи наші хори поніміли, чи то голоси на інструменти перетворилися? Чи то гр. Давидовський культурну революцію у музиці запроваджує?

7. „Лубенська відьма“ жарт. Слова й музика Давидовського.

Отут уже гр. Давидовський „заговорила“. Хороша мова в гр. Давидовського: Джж... „С-сс“... „Ш-ш-ш“, а далі пороку не хватило, то дає автор просто ремарку: „крик, свист, галас“.

І що ті люди морочать собі голову над музичністю мови, над „бель канто“, коли „свободний художник“ Давидовський каже: „кричи, галасуй, свисти — і буде музично, і буде художньо“.

Частину твору побудовано на хроматичних ходах голосів, шістдесят четвертими. Оце вже „вища музична форма“!

Далі йдуть „произведения“ не „з опер“, а „імітація оркестру“, „без слів“, „фантазія“ й ін.

Отаким мотлохом закидає гр. Давидовський наші роб.-сел. хори, а деякі легковажні критики, не інакше як на підставі розгляду „творчості“ Давидовського й К-о, пишуть: „Українці не мають солидних композиторів, которые бы дали хорошую, солидную раскладку народной песни“. („Музыка и быт“, Ленінград, 1927 р.). Видно добре українську музику знають?!

Який же вихід?

Кампанію боротьби з халту-рою треба розгорнути ще шир-ше, втягуючи до участі в ній за-галъну пресу й увесь музичний актив.

Музично-громадські організації (на-самперед ВУТОРМ), політосвітні органи й Вищий Музичний Комітет при НКО

мусять одноставно заходитися коло пе-регляду й вилучення з продажу й репер-туару хорів „давидовщини“, а також порозумітися з відповідними органами РСФРР у справі видачі дозволів на дру-кування цієї „музичної продукції“, бо те, що забороняється в УСРР, часто дру-кується в РСФРР і звідти йде до нас.

П. Боцюн

ПИЛЬНІШЕ КОНТРОЛЮЙМО КОБЗАРІВ.

Надзвичайна популярність кобзарів серед робітництва та селянства спричи-нилася до розплодження десятків „ка-пел“ кобзарських, серед яких, коли б не половина є надто низької якості, а то й простісінько собі спекулянти на кобзарському мистецтві. Зібралось два-три чоловіки—і вже „капела“, та не так собі, а „імени“ Шевченка, Кравченка й інш. Чимало й одиночок-спекулянтів.

От т. Егмонт з Прилуччини пише:

„23 жовтня ц. р. у с. Кононішів на Прилуч-чині відбувся концерт „славетного українського бандуриста Г. у лш ка“. Як сказав, що цьому співачі більше б личило полід хатами чині-точку назирювати, а не концерти давати. Про-тягом усього концерту й на сміх ніхто в долони

не ляпнув. Крім незадоволення та обурення цей кобзар нічого не викликав. Звичайно, цього співач свист та незадоволення аудиторії не турбують,—аби в касі не свистіло“.

Проте, як пише дописувач, цей „сла-ветний“ бандурист має дозвіл Прилуч-ської окрполітосвіти. Отже, т. Егмонт цілком правильно зауважує:

„Політосвіті треба прийняти видавати до-зволу всяким халтурникам і навіть переглянути деякі капели що до репертуару та виконання“.

Піддержуємо цю пропозицію і за-адресовуємо її не тільки Прилучській, а й усім політосвітам. І кобзарське мисте-цтво й музично-культурна робота серед мас від цього тільки выиграють.

Г. Невермор

ШКІДЛИВИЙ ПОГЛЯД

Пише т. П. Б. у справі, порушеній т. Скибою в статті „Треба змінити ме-тоди роботи кобзарських гуртків“ („Муз. Масам“ № 7) так:

„Кобза й козаччина якось нерозривно з'єднані в історичному житті України. В часи Хмельниччини й руїни (друга половина XVII ст.) кобза відігравала роль підбадьорюючого інструменту в часи великих боїв та походів ко-заків. В часи польської колонізації (XVIII ст.) кобзари були агітаторами проти панів і на-реши в Україні російській (XIX ст.) кобзари були оповідачами слави козацької та історії українського народу.“

Отже, з наведеного видно, що властиво й природно кобзареві бути оповідачем історич-них подій. Інакше кобзи й кобзаря ми собі не уявляємо.

Революція воскресила нашу кобзу, наших кобзарів. Дала широкі обрії розвиватися та квітнути нашому кобзарському мистецтву, але, нам здається, пішло воно не своїм шляхом.

Мета кобзарського мистецтва, на наш по-гляд, мусить бути тою ж, якою вона була і ра-ніш—оповідачем наших історичних подій. Бо-ротьба пролетаріату та його перемога дала надзвичайно широкий та цікавий з історичного боку матеріал для кобзи-кобзаря. Хіба нічого оспівувати в нашій пролетарській боротьбі та перемозі? А доблесну нашу Червону армію? Походи проти Денікихин, Врангелів, Юденичів?

А Перекоп, а Польша, а десанти під Одесою? Та й Кармелюків, Супрунів пролетарська ре-волюція знає не мало... От що треба оспівувати.

Репертуар кобзарських капел мусить бути безперечно історичним. Стародавні історичні пісні та думи козаків, в першу чергу, та вище-агаданій історичний матеріал пролетарської революції, ось чистий, ідейний, численний ре-пертуар кобзарських капел. Пісні Леонтовича, Козицького, Демущього, Богуславського, а також червоні та комсомольські художні пісні у нас співати є комо. Кожне місто й село, завод та фабрика має свої хори, яким і до речі виконувати увесь цей художній матеріал. Із уст же кобзарських капел він виходить блідим, а головне, ніяк не пристає до стародавнього інструменту—кобзи та до оповідача старовини, історичних подій—кобзаря.

Склад кобзарів зазнав великої зміни, на нашу думку, зовсім не потрібної. Тепер дехто захоплюється введенням до складу кобзарських капел—жінок. Мовляв, „це нове в кобзарсь-кому мистецтві“. Таким кобзарям треба сказати, що не все старе погане, не все нове добре. Коли до кобзарського мистецтва підходить з нашим поглядом, то кобза аж ніяк не підхо-дить до жінок, а історична дума до жіночого голосу. З нашого погляду навіть кобзарі, під-час концерту, мусять передогагатися та гримі-руватися старими, свими дідами, щоб більше вплинути на аудиторію та притягти увагу до оповідання про історичні події. З великим за-

хопленням слухаєш сивого кобзаря, що співає якусь історичну думу і з нецкавістю приймаєш від нього комсомольську пісню.

Ми не заперечуємо проти притягнення до кобзи жінки, ми стоїмо за популяризацію та просування в маси, в кожну нашу хату кобзи, на зміну чужої нам балалайки. Але кобзарське мистецтво мусить мати свої шляхи, свої ідеї, а кобзар залишиться кобзарем*.

Правий т. П. Б., коли говорить про потребу використати події героїчної боротьби нашого пролетаріату для складання пісень. Але в іншому він держиться застарілого, вузького просвітанського погляду.

Тов. П. Б. хоче обмежити кобзу лише акомпаніментом до співу, відбираючи у неї право на існування, як самостійного музичного інструменту. Він начебто й не заперечує проти кобзи в руках жінки, а разом з тим стоїть за кобзаря— під діда сивого загримированого; говорить про просування кобзи в маси, в кожну хату, а про жінку-кобзарку каже: „не все нове добре“. Він і проти всякої пісні неісторичної. Очевидно, раз т. П. Б. за діда сивого, то він і за вуса довгі, й за „оселедець“, і за шаровари та жупани.

Гай-гай, товаришу! Не вернете!

Ви ж, мабуть, знаєте, що, приміром, арфа народилася десь у сивій давнині і служила для акомпаніменту. То по

вашому, викинути її геть із симфоничного оркестру? А, може, граючи на ній одягаться по-египетському?

А чи відомо т. П. Б., що в час минулого розквіту кобзарського мистецтва на Україні на кобзях грали й жінки? Чому ж т. П. Б. не стоїть за відродження цієї традиції, коли він такий прихильник традицій?

Тов. П. Б. заперечує навіть проти виконання кобзарями пісень Леонтовича, Демущького, Козицького й інш. Він хоче лишити кобзу інструментом історичним, музейною річчю, примітивною, лиш для супроводу дум пристосовану.

А ми, т. П. Б., хочемо, щоб і на кобзі можна було заграти і Бетговена, і Чайковського, і Лисенка і все, що є цінного в музиці. Щоб кобза увійшла в симфонічний оркестр, в оркестр опери та балету, в камерний ансамбль то-що. Тільки така кобза житиме й витіснить оту балалайку. І не тому це нам потрібно, що „чужа нам балалайка“, а тому, що вона примітивніша за кобзу, що музичні властивості кобзи і нині далеко багатші від балалайки, а при удосконаленні ще значно збільшаться.

Отак-то, товаришу! Не дурить себе, не дурить і інших.

Юрій Ткаченко

ПРИКРА ЗАБАВКА

Не забула революція й містечка Білоцерківки, що на Полтавщині притулилось. Нагородила кількома дорожчими музичними інструментами: рояль, кілька п'яніно...

— Годі панські та полівські! „серденька“ розважати. Хай лише послужать всьому народові.

Та деякі товариші по-своєму це зрозуміли:

— Так що в октябрі розірпачила всіх революція і даже дала нам рояль... Да... Ех, хороша штука. Тепер:—забавляйтесь, хлопці!

Знайшлися такі веселі ловкачі, що зразу ж збули кілька інструментів, лишився один рояль у селібуді.

— Бери його, хлопці! Дайош на сцену!

Взялись...

— Б-г-р-р-рень.—Упало додолу.

— Ох, і важке кляте! Ну підкладай дошки, по дошках зсунем! Та ну ж, повертайся!

Сперли на сцену.

— Швар, Петька. Кришку—долей. Чугніш буде!

Реве п'яніно, тріщить підлога, рвуться струни, хмарами пилюка... Регіт... Забавляється молоді!

Після цього починають „уроки музики“.

— Сідай, Ванько! Вивчайся музиці—на старість хліб.

Ванька сідає й вимолочує „Чижика“ чи там „Котлетки“.

Через деякий час п'яніно вже не хоче грати.

— Ну, і к бісу його. Он у той куток. Туди ніхто не заходить, то воно й не заважатиме.

Там і стояв рояль таки довгий час. Нарешті, минулого року підремонтували. Але від попереднього „догляду“ значно погіршав він. Отже, коли б хоча тепер доглядали його як слід, а то й зараз мало не те, що раніше було. Нема догляду. Підчас кіносеансів як ушкварять, а воно так плаксиво, дрібно, тонко плачуть струни. Нівечиться громадське добро і це ж не в одному нашому селі, а по багатьох селах.

Треба негайно їх відремонтувати та встановити пильний догляд, бо ж нових нам не купити та й сором, що ми, нові хазяїни, не вміємо цінити такої коштовної речі.

Євг. Трутеня

ЯК ДВУ ТА КМП „ПОПУЛЯРИЗУЮТЬ“

ПОЖОВТНЕВУ УКРАЇНСЬКУ МУЗИКУ

Редактору журналу „Музика—Масам“,

Харьков.

Уважаемый товарищ!

Позвольте через Ваш журнал в порядке самокритики поделиться с украинскими читателями следующим любопытным фактом:

Бывши летом на Украине, я с удивлением узнал после обозрения нотных витрин, что „Державне Видавництво“ печатает много нот современных украинских авторов. У нас, в Москве, да и вообще в РСФСР не имеют понятия об украинском творчестве, хотя интерес к расцветающей культуре бесспорно существует.

Позтому, приехав в Москву, я от имени редакции журнала „Рабис“, где я веду музыкальный отдел, обратился к Киевскому нотному издательству „Музпред“ и Харьковскому „Музичному Сектору ДВУ“ с просьбой прислать мне их издания для рецензирования в столичной прессе. Этому предшествовали личные переговоры с т.т. Козицким и Надененко о необходимости привлечения общественного внимания республик Союза к музыкальной работе украинцев.

Какие же из этого вышли результаты?

Киевское издательство вообще ничего не ответило и тем подчеркнуло свое равнодушие к делу пропаганды украинской музыки. Харьковское же, после полутора месяцев молчания, прислало 20 экземпляров случайно подобранной литературы, из которой добрая половина принадлежит старым авторам (Лысенко, Стеценко и др.), а другая половина, по моему разумению, составлена далеко не из лучших образцов украинского творчества. Не желая на основании этого случайного отбора публиковать какие бы то ни было отзывы и прилагая при сем фактуру Д. В. У. с перечислением присланных пьес, прошу опубликовать настоящее письмо, как образец отношения украинских издательств к вполне законно проявленному мною желанию предать гласности украинские музыкальные достижения. Вместе с тем хотелось бы все же получить все издания ДВУ для того, чтобы в пределах Союза и даже вне их (ибо одна статья заказана ВОКС'ом для заграницы) поделиться с читателями своим мнением.

С товарищеским приветом

Отв. Секретарь Объединения Революционных Композиторов

Климентий Корчмарев

Москва.

Р. С. Любопытно, что среди присланного нет ни одного революционного произведения, хотя мне известны очень удачные работы в этой области Богуславского и др.

К. К.

ВІД РЕДАКЦІЇ. До характеристики дбайливості ДВУ та КМП що до популяризації сучасної української музики можна додати, що й проханнями нашої редакції регулярно надсилали нові музичні видання для вміщення в „М.—М.“ рецензій ці видавництва також нехтують.

Таке бюрократично-чиновницьке ставлення до справи примушує редакцію „М.—М.“ поставити це питання перед правліннями вказаних видавництв.

В підтвердження слів т. К. Корчмарьова подаємо список надісланих йому творів (фактура ДВУ від 12-Х—28 р. № 24040): Лисенко—1) Огні горять, 2) Минають дні, 3) Садов вишневий, 4) Місяцю князю, 5) Доля, 6) Утопала стежечку; Стеценко—Сон; Сециця—1) Я не молюсь давно, 2) Скерцо для ф.-п., 3) Дихнуло з півночі; Степовий—1) Хмара, 2) Погасло сонце, 3) Як почувеш в ночі, 4) Ой піду я полем, 5) Рубіни; Лісовський—Сатира; Костенко—1) Шумить Нева, 2) Твоє ім'я; Ревуцький—Прелюд № 2; Верьовка—Осінь.



МАТЕРІЯЛИ ДЛЯ САМООСВІТИ

ОРГАН ГОЛОСУ ТА МОВИ¹⁾

Жодна з водяних тварин не спроможна дати якийсь звук. У глибині морів та океанів, де живуть водяні тварини, не почути ані криків, ані зойків.

В той же час суходольні тварини сповнюють повітря цілими симфоніями різноманітніших звуків—від цвірчання коників, трелів соловейка до художніх мелодій співу людського.

Де ж причина цього? Ми знайдемо відповідь на це у такій картині: порив вітру перекинув човен і людина впала у воду. Підтримуючи себе на поверхні води, вона криками одчаю просить порятунку, але, нарешті, мускули її слабнуть, вона поринає у воду і вже не може дати жодного звуку. Вся ця подія на цей раз закінчилася смертю від задухи.

Уявімо собі, що рибу навпаки викинуто на беріг. Задихаючись вона швидко рухає своїми зябрами і тут же на місці без зойків та криків загиває,—також від задухи.

І в першому і в другому випадкові загиньби людини й риби пояснюється одною спільною причиною—нестачею кисню (кислороду) для органів дихання. Але ж кисню—цього джерела життя—є досить і в повітрі, і в воді. Чим же пояснюється, що людина задихається у воді, а риба—в повітрі?

Причина криється в тім, що у всіх суходольних тварин є легені, щоб брати кисень з повітря, а у водяних тварин—зябри, що можуть брати його лише з води. Звук можливий лише в повітрі, отже у риб і немає органу голосу, бо вони живуть у воді.

Родоначальниками всього живого були водяні тварини і першими носіями життя були мікроскопічні малі істоти. Родоначальником же всіх хребтових тва-

рин, починаючи від людей, є риба. В історії нашої землі були моменти, коли ці тварини примушені були перекочувувати з води на суходіл. Плавальні міхури й зябри їм ставали вже непотрібні і вони помалу переформувалися їм у легені та конечності (руки, ноги, лапи).

Природа, ніби-то з економії, не знищила зовсім зябер, а поступово переформувала їх таким чином: з кожної пари зябрових дуг у певному порядку утворились: нижня щелепа, під'язикова кістка й хрящ горлянки. Далі читач побачить, що всі ці частини відіграють дуже важливу роль у утворенні звуку, але всякий звук дається з тим, щоб хто-небудь його почув. І що ж ми бачимо? Частина невитраченого матеріалу зябрових дуг пішла на утворення органу слуху. Три слухові кістки: „молоточок“, „квядло“ й „стремено“, що відіграють величезну роль в передачі повітряних хвиль, побудовані саме з цих рештків.

Ми знаходимо у себе в послідовному порядку нижню щелепу, до неї прикріплено на певній відстані рухому під'язикову кістку, а до останньої підвішено горлянку, нижня частина якої прикріплена до дихального горла.

В той час, як передні зяброві дуги, що мають круглу форму, пішли на утворення нижньої щелепи та під'язичної кістки, інші дуги створили кісткяк горлянки.

Отже, ми бачимо, що перехід тварин з води на суходіл спричинився до вироблення в організмі суходольних тварин легенів та горлянки, без яких звукоутворення неможливе.

Ознайомимося докладніше з побудовою та умовами роботи горлянки.

Знаряддя співця для співу є горлянка з усіма її складовими частинами. В цьому органі звук зароджується і міняється що до висоти й сили. І навчатель співу й співець повинні свідомо користуватися з цього органу, уявляючи

¹⁾ Ця стаття є останньою статтею професора П. Кравцова і написана ним незадовго перед смертю, повідомлення про яку див. на стор. 34.

собі ясно всі його частини й знаючи їхні фізіологічні значення.

У наших організмі є багато органів та систем. Але далеко не всі вони підлягають нашій волі. Так, наприклад, ніякими зусиллями волі ми не можемо відмінити діяльність серця, примусити його працювати швидше, повільніше чи зовсім зупинитись; або, напр., проковтнувши їжу, ми не в силі затримати руху її та повернути назад. Але разом з цим все-таки ціла низка рухів у нашому тілі підлягає волі. Ми можемо з власного бажання підняти руку, вхопити якусь річ, послати її в рота або кинути.

Органами руху є мускули. Так, рух кишкового каналу, рухання головою, руками або ногами—все це обумовлюється роботою мускулів з тією лише різницею, що мускули, які рухають кишковий канал та інші внутрішні органи, не піддаються волі. Вони здебільшого працюють автоматично й спонукає їх до діяльності певний нервовий апарат, не зв'язаний з вищими центрами, де зароджується наша воля.

Весь процес звукотворення, зміни сили звуку, його довжина й височина є прямий наслідок цілої низки складних та різноманітних рухів хрящів горлянки то-що, при чім сила, що їх рухає, виникає тут же в цілій низці мускулів, прикріплених до цих хрящів. Кожна з них має своє певне місце й початок і дає той чи інший напрям рухові хряща. Мускули ці підлягають нашій волі; від нас залежить примусити ті або інші мускули робити. До хрящів же горлянки прикріплено і її найголовнішу частину голосники, від коливання яких і виникає голос. І співець, і навчатель співу повинні як-найдосконаліше ознайомитися з місцем розташування кожного горлянкового хряща, його формою, взаємовідношенням частин, способом їх з'єднання одного з одним та з законами рухів, на яких побудовано всю механіку звукотворення.

Горлянка так близько розташована до передньої частини шиї, що її не важко намацати. Для цього найкраще охопити двома пальцями спершу нижню щілину і промацати її, йдучи від підборіддя до кінця цієї кістки. Далі, тим же способом, спустити пальці вниз, поков-

зом по шкірі та злегка натискуючи на шию; наближаючи кінці пальців один до одного, ви намацаєте другу меншу кістку, яка своєю формою дуже нагадує нижню щелепу. Це є так звана, під'язикова кістка, яка розташована на 1—2 пальці нижче краю щелепи. Захопивши пучками цю кістку, ви помітите, що вона вільно рухається праворуч і ліворуч. Одсуньте корінь язика назад і ковтніть; в цю мить під'язична кістка вирветься з-під пальців і піде вгору. Це сталося тому, що до її горішнього краю прикріплено корінь язика, через що вона й іде за його рухом.

Тримаючи під'язикову кістку поміж пальців, спробуйте опустити їх вниз і ви здобаєтеся із твердим тілом з яскраво й гостро визначеним назовні і вперед ребром—це є горлянка.

Промацавши її з усіх боків, ви побачите, що своєю формою вона різко відзначається від під'язичної кістки і посідає значно більше місце. Задні краї її, як і в під'язичної кістки, спрямовано в бік хребтового стовба. Однак не та, ні друга не підходять до нього цілком і, ніякого безпосереднього зв'язку з ним не мають. Ось чому їх можна вільно рухати в сторони. Головним місцем прикріплення під'язикової кістки є нижня щелепа, при чому під'язикову кістку підвішено до неї на певній відстані. Горлянка ж за допомогою особливих зв'язок і собі підвішена до під'язикової кістки. Вона прикріплена до нижнього краю цієї кістки на всім її протязі (мал. № 1).

У людини з добре розвинутою горлянкою, наприклад, у басів, можна легко бачити горлянку та її обриси, не адаючись до промацування. Досить відхилити голову назад, і горлянка ясно висунеться, особливо, коли дивитись на неї збоку (в профіль). Коли при тому людина проковтне слину, то на наших очах горлянка швидко підскочить вгору й знову повернеться на старе місце. Коли ж людина заспіває, то на нотах нижнього регістру ви помітите, як горлянка відповідно пониженому звуку спускається все нижче й нижче.

Нарешті спускаючи пальці ще нижче ви надібаєте на місце, де спідній край горлянки перейде безпосередньо в верхній край хряща дихального горла (трохеї).

Кістяк горлянки складається з хрящів, що різко відрізняються один від одного так своїм зовнішнім виглядом, як і роз-



Мал. 1. Мускули горлянки (горлянка з задньої сторони).

Щоб яскравіше уявити собі взаємовідношення хрящів горлянки, форму й рухи кожного з них зокрема, ми почнемо з побудови горлянки з певного місця і, крок за кроком, вивчаючи цю будову, будемо обливлятися кожну „цеглину“, пристосовуючи її до свого місця. Ми хочемо цей хрящ, який ми вивчаємо, уявити собі як частинку великої працюючої машини.

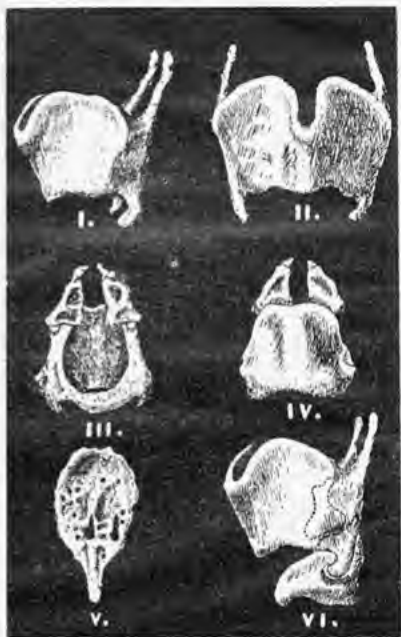


Мал. 3. Персневий та черпаковий хрящі збоку: б) спільна поверхня печатки.

7 міліметрів, помалу й хвилясто підіймається вгору, створюючи горбочок, що

кінчається площадочкою нагорі. Височинь його становить 18 м. м. і навіть досягає 23 м. м. Оцей горбочок і носить назву „печатки“.

Персневий хрящ у рухові хрящів, так при процесі дихання, як і звукотворення ніякої участі не бере; навпаки, він являє собою міцну основу, що дає точки прикріплення й коло обігу щитовому й обома черпаковим хрящам.



Мал. 2. Хрящі горлянки
I. Щитовий хрящ збоку. II. Він же спереду. III. Персневий та черпаковий хрящі спереду. IV. Те саме збоку. V. Надгорляничник. VI. З'єднані хрящі горлянки.

Перейдемо до установки черпакових хрящів, яких є два. Обидва вони цілком однакові і формою й розміром. Своім зовнішнім виглядом вони нагадують трикутні піраміди (мал. 2), але площина цих пірамід нерівна і то поглиблюється, то підіймається. Всі ці нерівності заповнені мускулами. Залишило ці хрящі, щоб уважніше розди-

витися те місце площини персня, на якому вони сидять своїми основами. Тут ми помітимо два високі циліндричні виступи, призначені для поглиблень в основах черпаковидних хрящів.



Мал. 4. Персневий та черпаковий хрящі ззверху

Малюнок показує зв'язки (показані чорними лініями), що йдуть від верхівки черпакового хряща (від сантарінових хрящів, що ото вгорі, як малі зернівки) вниз до печатки. Штрихами (вгорі по боках) при задній внутрішній краях черпакових хрящів позначено фіброзні зв'язки.

Тепер порівняємо суглобну поверхню персня з суглобною поверхнею черпаковидних хрящів. Нам спаде на очі, що діаметри цих поглиблень більші й довші за діаметри виступів печатки, як це видно на мал. 3. Однак, бокова довжина суглобної поверхні печатки, більша аніж у поперечного діаметра черпакового хряща, міститься на задній половині їх основи, а це дає їм змогу значно відхилитися вперед у бік шитового хряща. Коли уважно поглянути на мал. 3, то це стане цілком зрозуміло.

Все це обумовлює їх надзвичайну й всебічну рухливість. Так, наприклад, вони можуть рухатися навколо своєї вертикальної осі, то обертаючись один до одного, то відвертаючись; можуть нахилитися вперед і назад, з одного боку в другий. Черпакові хрящі своїми вогнутими поверхнями сидять на циліндричних виступах, подібно до вершника на козакому сидлі, де є можливість їздиві вільно обертатися в сторони, нахилитися вперед, назад і вбік.

От як багато можливостей для різноманітних рухів дано черпаковим хрящам. Для цієї мети суглобні поверхні черпакових хрящів зв'язано один з одним не щільно, а їх охоплюють, наче мішечком, так звані капсульні зв'язки. Але поруч цього є місця, де, з метою обмежити рухомість, перснево черпакові суглоби прикріплюються щільними фіброзними зв'язками, що видно на малюнку 4, де внутрішні паростки черпаковидних хрящів прикріплюються до задньої поверхні краю печатки. Мало того, з такою ж метою у вершках черпа-

кових хрящів є два дзьобовидні паростки з дуже еластичної хрящової тканини (сантарінові—ріжкові—хрящі), від яких спускаються вниз нитковидні зв'язки, що скоро об'єднуються в одну загальну тасьму (поворозку), яка щільно прикріплюється до горішнього краю в задній поверхні печатки (див. мал. 4).

Таке значне прикріплення є лише в цьому місці і тому, що спрямовані вперед, їхні голосові паростки натягуються вперед голосниками.

Ми бачимо, що черпакові хрящі рухаються легко й у всі боки. Все це має свою рацію й практичне значення. Зазначене вище пересування цих хрящів по суглобній поверхні печатки ми належно оцінимо тоді, коли ознайомимось із іншими їх частинами.

Найістотніші частини черпакових хрящів розташовані нижче, ближче до їхніх основ. Тут вони товщі й витягаються вбік, створюючи паростки. Щоби краще уявити собі їхню форму, розмір і напрям, треба уявити ніби-то ми поставили їх основами на стіл, засипаний рівно пудрою або порошком крейди. Знімаючи їх, ми побачимо на крейді відбитки їх, що повторюють форму їхньої основи (подібно до слідів ніг по свіжій поросі, по яких мисливець узнає ту чи іншу тварину, що пробігла цими місцями). На малюнку 5 ясно визначені два паростки: один довший іде просто вперед, а другий—товстіший і коротший, спрямовано взвоні; перший зветься голосовим, а другий—мускульним. Перший дістав свою назву тому, що його передня бокова частина з'єднується з голосниками, а до другого прикріплюється мускули горлянки.

Мал. 5. Схема нижньої частини черпакових хрящів: а) голосовий паросток, б) мускульний паросток, в) задній внутрішній край.



Ознайомившись досить докладно з формою персневого й черпакового хрящів та взаємовідношенням їхніх частин, а також їхнім зв'язком у суглобах, ми можемо тепер перейти до мускулів, роботою яких обумовлюється вся різноманітність рухів черпакових хрящів. Мускули ці ми поділяємо на дві групи. Перша група мускулів не має ніяко-

го відношення до персневого хряща й цілком обслуговує лише черпакові хрящі. Тут вони мають свій початок і кінець. В нормальній стані горлянки обидва черпакові хрящі стоять вертикально, але не щільно прилягаючи один до одного, а навпаки, віддаляючись на певну відстань. Зближення черпакових

Але поруч із черпаковими м'язами є ще двоє парних м'язів, які починаються в печатці персневого хряща і прикріплюються до м'язульних паростків черпакових хрящів. Задні перснево-черпаковидні м'язи (мал. 1 й 7) й бокові перснево-черпакові (мал. 7) — м'язи парні.

Задні м'язи беруть початок на всій задній поверхні печатки поблизу її серединної лінії і прямують вперед і всередину до м'язульного паростка черпакового хряща, де й закінчуються.

При скороченні цих м'язів м'язульні паростки пересунуться назад і всередину, а голосові одійдуть ще дальше один від одного й потягнуть за собою голосники в сторони (мал. № 6 б).

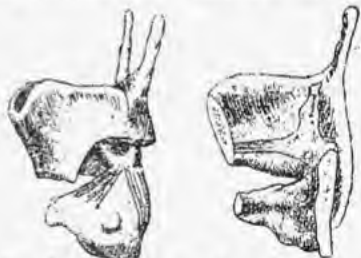
Бокові перснево-черпакові м'язи лежать спереду від задніх; вони починаються на боковій поверхні печатки й прикріплюються до передньої поверхні м'язульного паростка. При скороченні цих м'язів кінці голосових паростків

Мал. 6. а) схема рухання поперечного перснево-черпакового м'язу, б) схема рухання заднього перснево-черпакового м'язу, в) схема рухання черпакових м'язулів.

хрящів одного з другим їх внутрішніми поверхнями робиться скороченням непарного черпакового поперечного м'язу, який бере свій початок у задньозовнішнього краю черпакового хряща і тягнеться в горизонтальному напрямі до другого черпакового хряща, де й прикріплюється до його задньозовнішнього краю. Волокна цього м'язу йдуть у горизонтальному напрямі. Зрозуміло, що скорочуючись, цей м'яз наближає черпакові хрящі їхніми внутрішніми поверхнями один з одним (мал. 1).

Роботу цього м'язу посилюють два косі черпакові м'язи. На малюнку 1 видно, що кожен з них починається в нижній частині черпакового хряща і, пересікаючи один одного, прямують до вершини хрящів. Далі частина цих м'язів круто підіймається вгору, щоб прикріпитись до бокових країв надгортаника, але про це ми скажемо далі.

Підсумовуючи все сказане про черпакові хрящі, ми бачимо, що їхня робота — наближати черпакові хрящі один до одного, а поруч цього зближаються й їх голосові паростки (мал. 6). А таке взаємовідношення черпакових хрящів є дуже важливий момент в процесі звукотворення.



Мал. 7. Боковий та задній перснево-черпаковий м'яз (наліво зрізано частину шитового хряща, а направо — горлянку розрізано). Штрихами (наліво), що розходяться під кутом, показано голосовий м'яз.

тісно зближуються один з одним, внутрішні ж поверхні черпакових хрящів одходять один від одного, створюючи трикутну щілину (мал. 6-а).

На цьому закінчуємо ми механізм горлянкових хрящів.

(Далі буде)

Проф. П. Кравцов

Щоб добре співати, треба опанувати техніку співу, а для того треба знати голосовий апарат. Вивчаймо ж його!

ПРО КОБЗУ ТА БАНДУРУ

В минулому числі ми встановили що таке кобза. Тепер поговоримо про бандуру. Насамперед два слова про думку, кинену колись Фамінциним в його книжці „Домра и сродные ей инструменты русского народа“.

Щоб доказати, що „украинская банда не есть наследие древнейших времен, о котором мечтают некоторые авторы“, Фамінцин висловив думку, що українці позичили свій інструмент з... Англії. Думка цілком безпідставна, щоб не сказати більше, але спростовувати цю вигадку тут не місце¹⁾. Скажу тільки, що прототипом нашої бандури Фамінцин вважає оцей інструмент (див. мал. 1), який, як бачимо, нічого спільного з нашою бандурою не має. Цей інструмент, каже Фамінцин—винайшов в Англії майстер Джон Розе в 1561 році, після чого цей інструмент обійшов усю Європу і „сделался национальным инструментом малороссов“. Насамперед тут немає жодного винаходу, бо то звичайна західньо-європейська лютия або гітара; по-друге, нижче я покажу, що кожна країна в Зах. Європі мала інструменти такої назви далеко раніше 1561 р.; по-третє — для того,

щоб інструмент став національним, треба багато років, а ми за першу, поки що, дату появилення у нас бандуристів маємо 1580 рік. Отже, за 19 літ інструмент ніби обійшов усю Європу і став „національним інструментом малороссов“... І потім, чому Фамінцину впало на думку приліпити до нас власне англійців? Он у французів ще з XII віку відомий інструмент *mandore* (мандор) (див. мал. 2). А от вам рисунок заповіжця, що грає на своїм інструменті (мал. 3). Подібність інструментів цілком віта і, здавалося б, чого вже краще—сказати просто, що українці позичили свій інструмент з Франції.

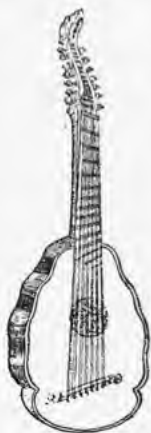
Але ні з Франції, ні тим більше з Англії українці свого інструмента не позичали. Інструмент з резонатором, ручкою й струнами по ручці у нас був (кобза), а приструнки ми вигадали самі—це потверджує сам Фамінцин, кажучи: „ни у Прэториуса, ни у Мэрсена, ни у Кирхера, ни у Боннани не находим ни одного изображения, ни одного описания инструмента с приструнками“. Отже, інструмент без приструнків в українців був, приструнки вони вигадали самі—

і нічого ні у кого не довелося позичати.

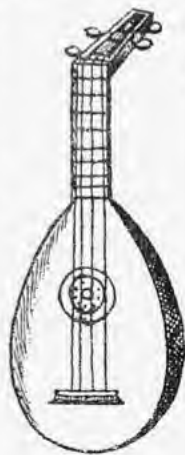
Тепер виникає питання—коли саме кобза замінилася бандурою? Коли на кобзі появилися приструнки? І чи справді поява приструнків знаменувала собою перехід кобзи в бандуру?

От на ці питання постараємося відповісти, а перед тим погляньмо звідки взялася назва бандура.

Римський автор Атеней, пишучи про письменника Ефронія (III вік перед нашою ерою), наводить з того письменника таку фразу: „Ті, що називають себе наблістами, пандуристами й самквістами, не вживають жодного нового інструменту“. Виходить, що вже в III віці до нашої ери існував якийсь інструмент,



Мал. 1.



Мал. 2.

¹⁾ Хто хотів би об тім прочитати докладніше, див. мою книжку „Музичні інструменти українського народу“. Також о тім говорив я в доповіді на XII археологічному з'їзді в 1902 р. (цю доповідь було видруковано в „Літературно-Науковому Віснику“ за 1903 р., а на рос. мові в „Этнографическом Обозрении“ теж за 1903 рік).

що називався *пандура* і вже не був тоді якоюсь новиною.

Пітагор каже, що *пандуру* знали ще троглодити (древні жителі Африки коло Черного моря й далі на Захід, віруючи, що ті люди мешкали в підземеллях та печерах¹⁾). Знали цю назву й асирійці, бо от у Олія Поллукса (II в. нашої ери) читаємо: „трихорд (інструмент з трьома струнами), що асирійці називають його *пандура*, вони самі ж і винайшли“. Як бачимо назва дуже древня й походження її криється в темноті віків. Цікаво, що її знаходимо потім по цілیم світі.

Арабський письменник Аль-фарабі († 950 р.) національний інструмент арабів називає *tambur* (*тунбур*)—це та ж сама назва (сучасні араби свій інструмент називають *dambura*). У сартів є інструмент *tambur* (*тамбур*). Монголи вживають *dombur* (*домбур*). Остяки свій інструмент називають *dombra* (*тумбра*); у киргиз-кайсаків—*dumbra* (*думбра*). Як бачимо, це слово знає Азія.

Знає це слово й Кавказ. От у сванетів їхній триструновий інструмент називається *пандурі*; грузини словом „*пандурі*“ означають шостиструнову скрипку. Є у них це інструмент *фандир*.

В Західній Європі цю назву бачимо всюди. У Франції, як ми вже згадували, ще в XII в. зустрічається інструмент *mon-dore*. В Іспанії з давніх-давен знали інструмент, що називався *bandurria* (*бандурія*). В словнику Удена (1617 р.) читаємо: „Бандурія—пандура, музичний інструмент“. У словнику Франціозіні (1645 р.) маємо „Бандурія-пандора струновий інструмент у формі гітари“.

В Італії словник Флоріо (1598 р.) має слово *пандоре* (*пандура*). Словник Новільє (1629 р.) італійське слово *пандоре* пояснює через еспанське *бандурія*.

В Англії „винахід“ Джона Розе називався *pandorra* (*пандора*). У німців

назва *bandor* (*бандор*) зустрічається дуже рано. Коменіус, що видав (1631—1633 рр.) словник „Одкриті золоті ворота мови“ дає німецьке слово *pandor* (*пандор*).

Голштинське посольство, ідучи в Персію 1637 р. везло з собою музикантів, а між ними й грача на бандурі. Штеллін (60-ті роки XVIII ст.), дивлячись на український інструмент каже, що цей інструмент відомий і в Германії.

Переходячи до слов'ян скажемо, що слово, як таке, в формі *паньдаоурь*, *пардаурі* було відомо дуже здавна, хоч і в приміненні до інших понять. Але і в застосуванні до муз. інструментів ми це слово зустрічаємо часто, хоч і не завжди до стру-

нових інструментів. У поляків слово *пандора* зустрічаємо вперше в 1609 р.—це Варгацький, перераховуючи ручні інструменти, називає—„пандора, лютия, теорба, арфа, гітара“. В році 1640 вийшла книга Ободзінського „Пандура польських монархів“.

При такому широкому розповсюдженні слова *бандура*—від старої древности через середні віки до наших часів, від півночі до високого Кавказу, від надморських провінцій Франції до далекої Монголії—як малим при тім стає твердження, що українці, іменно українці, позичили і інструмент і назву з Англії, саме з Англії. Правда, установити точно, як же ця назва попала до українців, очевидно, не можна; як бачимо, могла існувати тисяча шляхів, але можна сказати твердо, що Англія тут не при чім. Першу згадку про українського бандуриста маємо під 1580 роком,—згадується бандурист Христофор Зборовський, але згадується не як щось невидане, а як річ звичайна; отже, і в 1580 р. українські бандуристи не впали з неба. Значить назва прийшла до нас в усякім разі не пізніше XVI віку.

Але що називалося цією назвою? Який інструмент? Якби прихід назви „бандура“ припав на час винаходу приструнків було б дуже добре: значить



Мал. 3.

¹⁾ Троглодити робили свою *пандуру* з лаврового дерева, що росте коло Червоного моря.

старий інструмент називався „кобза“, а новий, з приструнками — бандура. Але поки що ми цього сказати не можемо; своїх вказівок на те не маємо, а всікі інші не вказують на таку можливість. Он минулого разу ми подали малюнок кінця XVII ст.—там приструнків немає.

Віки XVII—XVIII були добою напливу українських культурних сил до Московщини; ішли туди й бандуристи. От Бергольц (1721 р.) у Петербурзі попав до кн. Кантеміра: „Поки готовили вечерю, ми слухали якогось сліпого козана, що грав на бандурі. Це інструмент похорий на лютню, але менший і має менше струн“. Очевидно, це ще не бандура, бо вона й більш лютні й має більше струн.

Штеллін (1769 р.) пише: „До музики, що її може слухати й вибагливе вухо, належить пандура. Її знають в Німеччині, бо вона так будовою, як і звуком нагадує лютню, тільки ручка трохи коротша і має менше струн“.

Беллерман (1788 р.) каже: „Бандура — це маненька лютня. Тон бандури цілком подібний до тону лютні“.

Приструнків, очевидно, немає: якби вони були — чужоземці не могли би бандуру цілковито рівняти з лютнею. А назва бандури есть, бо ті всі музиканти-українці себе називають бандуристами. Отже, виходить, не тільки тепер, а й в XVIII ст. один й той інструмент мав дві назви: і кобза, і бандура.

А коли ж появилися приструнки?

Невідомо. Перше неомильне свідство — це малюнок З, взятий з книги Рігельмана „Летописное повествование о

Малой Руси“ (кінець XVIII в.). Там приструнків мало, та вони й взагалі не одразу завоювали собі право існування. Такий знавеш кобзарської справи, як Мартинович, знав багатьох бандуристів з Поділля, кобзи яких „були маленькі, а ручка дуже довга“. Очевидно це були кобзи типу тамбуриці й там приструнків не було. У кобзаря Тараса Зінченка з Миколаївки не було приструнків, а були навіть лади по ручці („тільки не так густо, як на гітарі“, каже Мартинович). У кобзаря Артема Курочки (з Бобрівника, Зінківського повіту) кобза була дуже маленька й приструнків було мало. І взагалі, каже Мартинович, кобза без приструнків називалася „запорозькою“. Втім не можна не додати банання вказати й на старовинність такого типу інструменту й на його почесність.

Ще в 1820 р. польський письменник

Раковецький писав про бандуру, як про інструмент із 7 струнами; отже, там або зовсім не було приструнків, або було 2—3. Російський „Енциклопедический Лексикон“ розрізняє бандури з 8-ма й з 24-ма „и больше“ струн, при чім пояснюється: „на последних (тоб-то на багатострунових — Г. Х.) не все струны натягиваются вдоль клинка, половина — на самом корпусе“. Це пояснення показує, що на бандурах з малим числом струн отаких струн по корпусу не було.

В „Ужінку“ Гатцука (1857 р.) слово „бандура“ пояснюється як „музыкальный инструмент о 9 струнах“. Теж у словнику Закревського.

Словом можна твердо установити, що назва бандури не в'язалася з приструнками.

(Далі буде) Гнат Хоткевич



Старовинна бандура.

ДВА ПОВОРОТНІ ПУНКТИ

В ІСТОРІЇ КОБЗАРЬСЬКОГО МИСТЕЦТВА

Колись, як знаємо, бандура була інструментом дуже розповсюдженим серед українського народу. Але віки політичного гніту й економічної обезсиленості відбилися на всьому житті українця — вибили з його рук і бандуру. І залилася вона тільки в руках невидущої братії-сліпців, що єдині не рвали із старою традицією й доносили, незрячі, нам скarb народній і до сьогоднішнього дня. Уривок думи, певний зміст якої вже втратився з пам'яті народної, псалма, веселий козачок і сатирична пісня — ото був немудраций репертуар сліпця. Та й те вже почало забуватися під натиском поліцейсько-жандармського режиму. Тому, коли бандура появилася вперше в інтелігентських руках — це викликало (поруч із захопленням, правда) і здивовання, і глум, і кпини, а в кращому разі „снисходительную улыбку“, що от, мовляв, не перевелись ще чудаки на світі.

Поява бандури не в сліпечьких руках, очевидно, вже знаменувала щось, але все ж „один у полі не воєка“. Правда, можна сказати, що виступи мої з бандурою по всіх значніших містах України (та й не лише України), велике турне з Лисенком в 1899 році, численні концерти в Харкові й т. д. — все це було деякою пропагандою, кобзарі множилися, бандури робилися, але то все носило все ж кустарницький характер і масового зрушення не могло дати. Масовий здвиг дало щось інше.

В наукових колах Росії завівся звичай — через два роки скликати археологічні з'їзди і кожен раз в іншому місті: то в Москві, Петербурзі, а то й „на окраинах“, у Ризі, наприклад. Так от у 1902 р. припала черга скликати з'їзд у Харкові. Перед харківськими вченими постало питання: що ж його таке показати сучо-

ВІД РЕДАКЦІЇ. Нижче подана стаття є спогади одного з визначніших діячів кобзарського мистецтва на Україні. Спогади ці висвітлюють, головним чином, виступ кобзарів перед ученими-археологами, що з'їхали з усієї Росії до Харкова на XII археологічний з'їзд. Цей виступ авернує на кобзарське мистецтво увагу вчених і суспільства і тим спричиняє до розвитку кобзарського мистецтва, що його в наші часи продовжує оріанувати кавчання три на бандурі по наших музичних школах. Поруч висвітлено і найважливіші для розвитку кобзарського мистецтва заходи радянських культурно-освітніх органів.

місцеве, оригінальне? Бо кожний край пишається чимось своїм — що ж дати харківчанам?

І от тут комусь спала до голови думка — показати українських кобзарів. Я кажу „комусь“, бо не знаю хто перший

подав ту думку, але з глибокою певністю можна сказати, що то був покійний професор Микола Федорович Сумців. З інших професорів-організаторів з'їзду сказати такого слова було більше нікому.

Думка подобалась. Закликано було до Харкова з Чернігівщини кобзаря Терешка Пархоменка, з Полтавщини — Михайла Кравченка, з Харківщини — Івана Кучеренка, Петра Древченка і Павла Гашенка (вчителя Кучеренкового) і Івана Нетесу. Кобзарі поприїздили. Поміщено їх було в підвальному поверсі одного з університетських будинків. Пригадую собі їх розгублених, самотніх. Позвонили їх сюди, посадили у підвал, а що далі будуть робити — невідомо. Та й самі організатори цього докладно не знали. Будуть грати й співати кобзарі, а як грати й що співати, чи разом, чи поодиноці — ніхто нічого собі не уявляв. З'їзд іще через місяць — що робитимуть кобзарі цей місяць — хто його знає.

В пам'яті у мене сама праця з кобзарями. Налагодилася вона зразу, бо вже й тоді не були кобзарі для мене невідомими істотами. Ще в гімназійні часи я близько пізнав у Деркачах кобзаря Павла (не знаю тільки як на прізвище) — і чи не він розворушив у мене охоту вивчитися на бандурі¹⁾. Харківських кобзарів я теж знав, а найбільше кра-

¹⁾ У мене з тих часів зберіглася фотографія: цей кобзар Павло сидить, грає; коло його ніг сиджу я за поводиря, з торбами, з двома кийками (свій і панотця...), а двоє моїх товаришів стоять, слухають.

щого з них Гната Ганчаренка (на з'їзд він не попав, бо саме тоді їздив до сина).

Як тепер пригадую перше побачення. Ніяковість, якісь винуваті усмішки. Таке якесь почуття, ніби дорослим людям загадали гратися в дитячі забавки. Треба було це перемогти.

З чого починати? Насамперед—як хто грає...

Почали наші харківчани—хазяї ж неначе... Потім грав Михайло Кравченко—гра тонка, делікатна. Останнім—чи вмісно чи не вмісно—зостався Терешко Пархоменко. Він загалом виглядав якимсь аристократом у порівнанні з іншою спілецькою братією: чисто одягнений, маломовний і якийсь гордовитий.

— То у вас так грають?.. А в нас он як.

Та як учистив. Кобза здорова, грав Пархоменко тільки двома пальцями, але беручи струни туди й назад (виходило своєрідне тремоло), а ліва рука торохкає в баси,—словом забив він усіх своєю грою. Притихли кобзарі і якось само собою установилося Терешкове першенство. А на пісні, яку він заспівав—то був „Морозенко“—довго після того випробовували всіх бандуристів, як хто грає...

Завдання моє для мене було ясне: замість виступів поодиноких кобзарів дати ансамбль; замість виступу самих тільки кобзарів, дати щось на зразок оркестру українських народніх інструментів. Тому я запропонував адміністрації з'їзду закликати ще й лірників і троїсту музику. Адміністрація пішла назустріч і закликано було трьох лірників—Івана Зозулю, Ларивона з Любятина і Царя з одного поближких хуторів. Троїсту музику я взяв із с. Деркачів під Харковом; перша скрипка—Невінчаний (промер у голодовку буквально з голоду), друга—Арсентій Остапенко (Мова), бандурний майстер (він робив же й мені бандуру). Як прозивався басистий—я забув.

Розподілив я репертуар так: сольові пісні, дуєт („Всякому городу“), тріо („Ангелі душу пробуджують“) і хори, а також ансамблеву гру всіма інструментами. Почалися проби. Де й ділася ніяковість. Захоплення таке що куди тобі.

Зразу ж помітив я безголосся: все ж то співав з базарів та ярмарків, голоси хрипли. Я вже пробував їм капати по одній краплі терпентини очищеної у чай—неначе змазувало трохи голосові зв'язки. Дядько Михайло, він взагалі був гуморист, аж казав:

— Ви б, Гнате Мартиновичу, отого шпигинарю нам і в кашу б лили: добре на голос впливає...

Виявився брак тенорів—тенор був тільки в одного Терешка. Радили мені харківські кобзарі взяти Гришу:

— Він співає на Благовіщенському базарі. Там же ж який голос, так уже лучшого мабуть і на світі нема.

Знайшов я того „Коруза“¹⁾. Голос такий же як і в інших дядьків, але тенор. Так він і залишився у нашої компанії. Тим більше, що сліпий.

Робота у нас кипіла. Цілими днями вправлялися, особливо в ансамблевих річах. Це ж перший раз у житті грали дядьки в такім великім колективі. Той, що сидить на правім крилі, ніяк не чує того, хто сидить на лівім крилі. Диригента оркестранти не бачать, отже як зіб'ються—нема змоги поправити. Треба було вивчити програму „на ять“—це ми й зробили.

Між іншим, думу, що співав Кучеренко, ми з ним складали удвох. Це входило в план моїх намірів. Я хотів сильно ударити по болючому в ті часи питанню—переслідуванню кобзарів урядом. Отже, тут саме до речі була б така дума, що от, мовляв, навіть у народній творчості відбився тягар отого переслідування. Підробка воно, правда, але сказано—часом і „ложь во спасение“..

— Прийшов і той день. З огляду на небуденний зміст засідання, його було перенесено з стін університету (там бо відбувалися всі засідання Археологічного з'їзду) до залі громадської книгозбірні. Народу—повно, бо кожен з членів з'їзду дістав право провести ще одну чи дві особи з собою.

Невеличкі вступні слова, коротенька доповідь Миколи Федоровича Сумцова—і мої „Несколько слов о бандуристах и лирниках“. Це моя перша доповідь перед такою численною аудиторією, та я

¹⁾ Славний італійський співак—тенор Корусо.

якось не хвилююся. Але от підійшло місце, де говорилося про утиски, про те, як поліція розбивали кобзарські інструменти... Прямо переді мною сидів у першій ряді віце-губернатор Осоргін; то я, говорячи про адміністрацію, дивився на нього і кидав йому ті слова прямо в лице. Він, нахилившись до графінї Уварової (по чоловікові, першій організаторі археологічних з'їздів; якось відати цими справами перейшло до неї, його дружини), говорив:

— Да ведь это революция... Да ведь это настоящая революция...

Не була це революція, але... гріх проти „благонадійного“ спокійного настрою археологічних з'їздів. І графіня Уварова дуже іронічно і цілком недвозначно дякувала мені за доповідь по закінченні вечора:

— Благодарю, благодарю... Вот уж действительно одолжили...

Але я, захоплений небувалим успіхом небувалої вечора, якось мало помічав усе, що робилося довкола. Щось у мені говорило, що це не так собі вечір. Так воно й було. Це була знаменна, багата на наслідки подія в історії кобзарського мистецтва на Україні.

Успіх кобзарських виступів був колосальний. Вже все було закінчено, а публіка й не думала розіходитися. Мов заправських артистів виводив я кобзарів на естраду й вони кланялися, як уміли, — а публіка не перестає плескати в долоні і всяко виявляти свої схвильовані почуття. Чужоземцям сподобалася оригінальність виступу, ліберальній публіці, що це все пройшло під знаком сякого-такого протесту проти уряду. А для українців то таки було справжнє свято. Бо розкривалися вже величезні перспективи, вічувася могутній агітаційний вплив таких виступів.

Але... відчули його не тільки ми. Коли я звернувся до губернатора з проханням дозволити повторити концерт публічно (бо то ж було закриті ніби засідання одної з секцій Археологічного з'їзду), дістав категоричну заборону. Причини до заборонення були цілком ясні:

— В Калуге или Туле я бы этот концерт разрешил, а в Харькове — ни за что.

Так мені сказав віце-губернатор. Думаючи, що з приїздом губернатора справа може змінитися, я діждався того приїзду, подав прохання вже самому губернаторові і... само собою розуміється, дістав ту ж відповідь.

В скороченому, зміненому вигляді я віддрукував свою доповідь на машинці й послав до трьох попечителів учбових округів (тоді публічні лекції дозволяли попечителі). Попечителі всі троє дозволяли мені лекцію, але — сім губернаторів українських губерній прислали мені заборону кобзарських концертів кожний по своїй губернії. Тільки один губернатор, катеринославський, дозволив з огляду на те, мабуть, що наступний XIII Археологічний З'їзд мав відбутися саме в Катеринославі. Однак... не довелося мені використати того дозволу: саме в той час трапився у мене трус, замалим не арешт. І через декілька днів після того я дістав „в отмену“ предыдущего разрешения „заборону“ концертів і в Катеринославській губернії.

Отакі були перші безпосередні наслідки концерту, ніби негативні. Але жодні заходи адміністрації вже не могли вбити раз пробудженої живої справи. Виступ із кобзарями таки вдалося мені зробити ще один — це в Полтаві. Наслідком отого з'їзду була думка полтавців, гласних земства, — влаштувати школу для бандуристів. До мене звернувся з проханням, щоб я дав кошторис, а для заохочення земців до тої справи, щоб улаштував концерт підчас земських зборів.

Дозвіл полтавці якось добули — і концерт таки відбувся, але школи не дозволено було відкрити.

Доповідь моя на з'їзді теж зробила своє діло: з'їзд прийняв постанову — підняти клопотання перед вищою владою про припинення переслідувань бандуристів. В результаті — Правительствующий Сенат роз'яснив, що жодного закону, який би велів переслідувати кобзарів, немає й що такі переслідування, коли вони є, не більше, як самодурство місцевої адміністрації (очевидно такими словами те не було сказано, але зміст був такий). І я не забуду, як прийшов до мене один із кобзарів і каже:



— А я Московською вулицею йшов¹⁾ (до того часу кобзарям головними вулицями ходити було заборонено).

Але й не в цьому ще, властиво, значення з'їзду, а в тому, що він збудив українську суспільність, звернувши увагу її на призабуту галузь мистецтва. Вже ніхто відтепер не казав, що Остап Вересай—то „последний малороссийский бандурист“, як це казали раніше. Кобзарями зацікавилися; їх почали закликати на всякі збори, засідання, вистави, вечори, до приватних осіб. Лисенко у Києві влаштовує при своїй музшколі курси гри на бандурі, а вчити на тих курсах мав я, і яким я згодився виїхати до Києва, справа наукового вивчення гри на бандурі розпочалася б на чверть століття раніше. Але я з Харкова не захотів їхати, послав Лисенкові збіжнішого з харківських сліпців Івана Кучеренка, та він не міг повести справи, і курси впали.

Курси впали, але зацікавленість інструментом росла і росла невпинно. Скільки я самих листів написав, відпові-

даючи на запити зацікавлених—і не перерахувати. Скільки появилось нових кобзарів, майстрів бандурних. Загалом питання кобзарське стало чинним: тепер уже ясно було всім, що бандура не вмерла і не вмере. І то все зробив XII Археологічний з'їзд у 1902 р. у Харкові.

От на малюнкові учасники цього з'їзду.

Стоять (зліва направо): Невінчаний (1 скрипка), Арсентій Мова (2-га скрипка), він же й бандурний майстер. Під той час бандури його виробу вже завоювали собі права горожанства—і он у руках кобзаря Древченка бачимо інструмент виробу Мови (по моїй конструкції—з ручкою збоку). Далі стоїть басистий, імени якого не пригадаю, і нарешті лірник Цар.

Сидять (зліва направо): лірник Іван Зозуля, кобзар Петро Древченко, Терешко Пархоменко, я, Михайло Кравченко, Павло Гашенко і лірник Ларивон з Люботина.

Сидять долу (зліва направо): отой знаменитий тенор Гриша, кобзар Іван Нетеса й Іван Кучугура - Кучеренко, нині народній артист УСРР.

¹⁾ Одна з головних вулиць у Харкові.

Дальший поворотний пункт у розвитку кобзарської справи—через чверть століття. Не дуже швидкий темп, що й казати. Може й я в тому винен, що не відав інструментові стільки уваги, скільки б треба—хто зна. Але я, здається, не марнував часу. Якби ж та тільки й знав, що бандуру... Он як іще був студентом, грав якось на концерті в Петербурзі (думаю, що то було десь коло 1896 року). А на концерті був отой відомий організатор балалаєчних оркестрів Андреев. Другого дня дістав я від нього листа з проханням зійти, але я заклопотався й не пішов. Згодом дістаю ще одного листа, де Андреев пише, що хотів бачитися зі мною в справі бандури. «Я, як вам відомо, — більш-менш так писав Андреев—утворив „великорусский императорский оркестр“; а ви оце, бачу, могли би утворити „малорусский императорский оркестр“. То давайте працювати разом. Гроші найдуться».

І я тепер не сумніваюся, що вони знайшлися б, а бандурні б струни—«славу князем рокотяху». А за ту славу вийшла б бандура одразу на широку арену, розпочалося б її оформлення, писання літератури і так інше. Але марні клопоти, я до Андреева так і не пішов. А він, мабуть, подумав: «глулому сину не в допомогу багатство» і махнув на дурного студента рукою.

В 1905 році була революція. Емігрував я за кордон, і там за три з чимось місяці зробив 83 концерти з бандурою. І от диво! Приймали мене дуже тепло, цікавилися невиданим інструментом, але—ні одного охочого й самому навчитися. Та в нас після 83 концертів було б найменше 83 запалених бандурою голови, а там от—нічого. І шість з гаком літ прожив в Галичині—і ні одного учня.

А в нас тимчасом справа посувалася; хоч і не так як би треба, але все ж... Я, сидючи в Галичині, випустив на емігрантські копійки свій підручник, власливо 1-шу частину, а на другу—не стало „средствів“. У Москві в 1913 році випустив підручник В. Шевченко¹⁾, в

Одесі—М. Домонтович¹⁾, ще раз у Москві В. Овчинников, але то все були підручники для примітивної гри. От наприклад, як пише в своїй школі В. Шевченко:

„При грі на бандурі на правій руці беруть участь пальці 1, 2, 3 і 4, на лівій руці бере участь тільки один який-небудь палець або 2-й або 3-й“.

Ясно, що вже одне це відбирало у бандури всю можливість розвитку. Підручник Домонтовича теж давав той же спосіб, але бодай згадував про інші²⁾. Підручник Овчинникова так само зводив усе на примітив. Таким чином з одного боку ніби був поступ, а з другого—наступало царство примітивізму. Досить поглянути на зразки музичні, які давали в своїх підручниках ті автори, щоб зрозуміти чому справжні музики й не могли зацікавитися інструментом: занадто вже убого виглядали інструментальні партії. Правда, ноти для народних інструментів взагалі виглядають дуже убого в порівнянні, скажім, з фортеп'яновою літературою, але все ж...

Так і йшло все до революції 1917 р. Спроби утворити якийсь колектив бандуристів не вдавалися. Я по повероті з-за кордону поспробував здійснити свою давню мрію—скласти концертний колектив зі сліпців. Зробив, але що ж... толку не вийшло. Якби ще я сам з тими кобзарями їздив, а то наїздили такого, що хай колись іншим разом розкажу...

У Москві коло В. Шевченка згуртувалося кілька душ із кобзми в руках, але окрім пари-другої виступів на студентських вечірках інших наслідків те гуртування не давало. Словом, хоч і був поступ, але млявий.

Революція 1917 р. в перші роки теж, очевидно не могла дати нічого на цей фронт—і тільки вже туди далі, під десятиліття Жовтня помічаємо деяке зрушення. Починають поставати кобзарські колективи. Успіх першого з них, київського, захопив багатьох—і так звані

¹⁾ М. Домонтович. Самонавчатель до гри на кобзі або бандурі.

²⁾ Сей спосіб (тоб-то гра двома руками) багато різнилося од прийнятого нами і позаяк він далеко трудніший, то ми й залишили його, одслідавши охочих до підручника Хоткевича, де цей спосіб гри дуже гарно показано“.

¹⁾ „Школа для бандури на 27 струн з малюнками і поясненнями на 60 екзерцицій (вправ) і 5 пісень“. Склад бандурист Василь Шевченко.

„капели“ кобзарів почали рости, як гриби. Їх стало багато, пішла конкуренція поміж капелами, але суть їх усіх визначалася однаково—примітив. Бандура не виступала як самостійний інструмент, а тільки як акомпаніатор; акомпаніменти були убогі, однотонні, навіть без яких-будь найменших спроб гармонізації. Почали вживати так званих „хроматичних бандур“, але то тільки так говорилося: з усього отого хроматизму за весь концерт один раз хто-небудь візьме „соль-діез“ як ввідний тон до ля-мінорної гами—ото й весь хроматизм. Словом під усе те симпатичне, що було в гуртуванні, підшилася у великим проценті халтура. Бо зрозуміти примітивізм можна, якщо ступінь, яке перехід до чогось вищого; але примітивізм, який каже про себе: „я досяг вершин, мені далі йти нікуди“,—такий примітивізм стає шкідливим. А власне таку течію й подибуємо ми в теперішнім отім капелянстві: керівники отих капел не йдуть уперед, застигають у своїх убогих формах і тим руйнують ними ж самими збудовану справу.

Та всеж при всіх своїх хибх зріст числа капел, то був і зріст бандурної справи. У щоб то все вилилося—не знати, але в цей час трапився ще один випадок, який різко повернув усю бандурну справу на інші торні—я розумію тут відкриття у 1926 році курсів гри на бандурі при Харківському Муз.-Драм. інституті.

Це факт великої ваги. Можна сказати, що відтепер бандура взяла інший курс—на інструмент, як такий, а не тільки, як на придаток до співу. Досі ні вчитися не було в кого, ні вчитися не було чого. Відкриття курсів усьому тому поклало край.

Насамперед, вже самою силою речей висувалася потреба в одному якось типовій інструменту—такий тип було встановлено: бандура на 23 приструнки й 8 басів. Курс науки розраховано на три роки—отже в 1929 році інститут випустить уже перших інструкторів гри на бандурі. Тоді не можна вже буде сказати, що нема в кого вчитися, і потреба в керівникові гуртка при робітничім клубі, при сельбуді, при школі—почне задовольнятися.

Ось тих перших четверо студентів Музінституту, що стануть інструкторами в найближчій будучині. Весною 1928 року вони виступили квітетом по радіо, і тоді вже можна було чути чим є бандурний ансамбль, коли бандуру розглядається, як інструмент і пишеться для неї відповідні партії. Мало того, що кожний інструмент вносив щось своє в гру, а вже проста зміна регістрів давала особливу офарбленість.

Отже, заснування курсів гри на бандурі при Харківському Муз. Інституті я вважаю другою визначною подією в



Кобзарський клас Харк. Муз.-Драм. Ін-ту (зліва) 1) Олешко, 2) Гайдамака, 3) Кево-ник—Гн. Хоткевич, 4) Герашенко, 5) Гаєвський.

історії кобзарського мистецтва. Вже у цій році Харківська Музпрофшкола об'явила у себе відкриття класи бандурної гри, а пройде ще 5—6 літ і такі класи будуть по всіх музичних школах України.

Тут зараз треба згадати й ще один факт значної ваги. Це я маю на увазі рішення Наркомосу припинити безсистемне субсидування саморослих капел і ужити тих коштів на утворення зразкової капели, яка орудувала б уже не примітивною технікою, а внесла б щось нове в репертуар і яку не сором було б, в разі чого, послати й за кордон. І таку капелу вже засновано. За основу взято крашу з сучасних капел—Полтавську, робота з нею вже розпочалася. Термін дано короткий—рік, досягнути повного технічного уміня за рік трудно, але щось зробиться.

Гнат Хоткевич

ДЕЩО З ІСТОРІЇ КОБЗАРСЬКОГО МИСТЕЦТВА

(Із спогадів бандуриста)

Думка навчитися грати на бандурі-кобзі мені запала ще тоді, коли я служив у трупі М. Л. Кропивницького, який трохі грав на бандурі, і ми з ним у драмі "Тарас Бульба" співали вдвох пісню "Побратався сокіл з сизокрилим орлом". Я співав першого голосу, а М. Л. другого і аккомпанував на бандурі. Пісня завжди мала успіх. Я тоді купив собі в Харкові бандуру і вирішив учитися грати. Не знаючи з чого почати, я звернувся до сліпців-бандуристів. Не дуже люб'язно пішли вони мені назустріч, мабуть, боялися "конкуренції". Брали 50 коп. за те тільки, що настраюють бандуру і взагалі неохоче одкривали таємниці гри. Щоб як-небудь піддобрити "професора", приходилося не тільки платити гроші, а й частувати горілкою і самому з ним пити. Проте, показати послідовно, з чого треба починати грати та як йти далі він не міг. Він програвав пісню за піснею, а я слухав, дивився і нічого не розумів. Кінчалося тим, що і учень і "професор" напивалися і розходилися до наступної лекції. Поморочився я деякий час та й кинув. Скоро після того я повернувся в російську оперу—спершу в харківську, а потім у Москву (М. Л. Кропивницький почав глухнути і теж мусив бандуру залишити).

Події 1905 р. принесли українцям деяке політичне полегшення і в Москві заснувався "Український музично-драматичний гурток", спершу—"Громада", а потім—"Кобзар", які влаштовували інколи дуже інтересні концерти-вистави, особливо з приводу роковин народження Т. Г. Шевченка, в яких брали участь видатні артисти й музики.

Одного разу студент А. Волошенко закликав у Москву, на Шевченківське свято, свого земляка з Полтавщини кобзаря Михайла Кравченка (з Сорочинців на Миргородщині). З цього вечора мені і ще деякому з молоді запала думка вчитися грати й утворити в Москві гурток бандуристів. Але, де дістати в Москві бандуру? Нарешті, музична фірма А. Кальпус і В&О в Москві згодилася виробляти

нам бандури. За зразок ми взяли бандуру Волошенка, що вчився колись у того ж Кравченка і вже добре грав. Бандура в нього була дуже давня, груба, порепана, але мала красивий тон.

Обговоривши справу, всі вирішили додержуватися строю Волошенківського: до-мажор з паралельним ля-мінорним. По-перше, такий строй був у М. Кравченка, по-друге, так уже грав Волошенко і В. Шевченко (учень Московської філармонії), а, по-третє, цей строй не потребує перестроювати бандуру, коли приходить чергувати мажорний спів з мінорним.

Першу зроблену в Москві бандуру одержав я і другого ж дня був у Волошенка, який згодився мене вчити.

Треба сказати, що в мене ніколи ні до якого музичного інструменту здібностей не було, бо я лівша та до того ж і нетерплячий. Та й років мені тоді було вже 43. І все таки я на другий день побачив, що грати буду, а через три місяці вже грав легенькі пісеньки.

Голова "Кобзаря" С. Хвостов запропонував мені скомпанувати невеличкого підручника гри на бандурі, бо окрім першої частини "Підручника гри на бандурі", що його видав 1909 року у Львові Гнат Хоткевич, тоді нічого не було. Писав ще щось В. Шевченко, але коли воно вийде ніхто не знав. Я відмовився, бо не знав з чого почати справу. Тоді небіжчик академик Федір Корш мені порадив скомпанувати не школу або підручник, а просто "самонавчателя гри на бандурі", де викласти всю ту систему, за якою я сам учився грати. Я так і зробив. Познайомивши учня з бандурою взагалі, я в другій частині вмістив всі ті вправи (екзерсиси), по котрим учився у Волошенка. В третій частині я додав 4 пісеньки для виконання і за свої власні кошти, року 1913, видрукував у Москві тисячу примірників "Самовчителя гри на бандурі (кобзі)". В передмові я просив вибачення за хиби, уникнути яких було неможливо, оскільки не

було ні добрих учителів, ні зразків інших підручників.

Завдяки моєму „Самовчителеві“ мене закликали на Україну. Я взяв участь у концертах Полтавського музичного гуртка „Баян“ і Харківської „Просвіти“. До кожного концерту я давав вступне слово про бандуру і гру на ній. Коли я вернувся в Москву, мене якось зустрів В. Шевченко і розказав, як суворо розкритикував у журналі „Украинская Жизнь“, Гнат Хоткевич мого „Самовчителя“ і його „Школу гри на бандурі“, що тоді теж вийшла з друку. На мене це зробило гніточе враження. Ми тут, у Москві, напружуємося, витрачаємо власні кошти, щоб допомогти справі. А там, на Україні, нас розкритиковують. І хто? Той, котрий має всі властивості справжнього артиста—бандуриста, який ще в 1909 році взяв на себе обов'язок дати Україні школу гри на бандурі і далі першої частини не пішов. Що сам добре знав, як важко розпочинати вперше якусь нову справу, не маючи традицій коштів і досвіду.

Ображений незаслуженою доганою, я надумав спалити самовчителя і забути про ті триста рублів, що витратив на друк свого твору.

Але в той же день несподівано я одержав листа від учнів Миргородської школи, в якому вони дякували мені, що

я дав змогу їм учитися грати на народньому інструментові.

Таких листів я став одержувати багато: від учнів, учителів і просто земляків: дякували, скаржились, що десь-там інспектори та попечителі забороняють грати на бандурі. А якийсь учитель з Катеринославщини, Г. Дідик, повідомляв мене, що його „за вредное увлечение бандурою“ вже скинуто з посади сільського вчителя. Більшість листів все-таки говорила про позитивну роль книжки, і я вже не звертав уваги на „критику“, пам'ятаючи фразу з моєї передмови до „Самовчителя“¹⁾.

Я грав скрізь, куди мене запрошували. Не відбулося майже жодного концерту або вечірки на користь неможливого студентства або учнів у Москві, де я не брав участі з своєю бандурою. Коли розпочалася ганебна бійня—війна і в Москву почало прибувати сила покалічених та хворих сапдатів, я розпочав низку концертів по різних шпиталях. Таких концертів лише в Москві в мене записано 284. Треба було бачити, яке добре враження робила на нещасні жертви російського імперіалізму—сапдатів—бандура (кобза). В ті часи я не жалкував, що зробився бандуристом.

1) „Зробив що міг, хто може—хай зробить більше“.

Балалаечно-домровий оркестр семирічної трудшколи в с. Пересічному



Організовано його 1927 р. з учнів школи під керівництвом т. Новохацького (сидить майже в центрі) Репертуар складається переважно з революційних та народних пісень. Крім обслуговування своєї школи, оркестр бере участь у виставах Пересічанського сельбуду та в громадсько-політичних святах. Оркестр не має спеціальних асигнувань, а існує на випадкові кошти, однак робота іде вважно і може бути зразком для дорослих що до активності.

Те задоволення і втіха, які я бачив на обличчях слухачів, було мені найкращою нагородою.

Війна ще не скінчилася, а вже прийшов 1917 рік. Я з бандурою переїхав на Україну. Розпочалася громадянська війна. Я приїхав у Харків і ввесь час,

до повної демобілізації Червоної армії, моя бандура вигравала слабим, голодним та холодним товаришам. Переглядаючи свою роботу в галузі кобзарського мистецтва, я, як і перше, скажу: зробив що міг, хто може—хай зробить більше.

В. Овчинників

МУЗИЧНО-ІСТОРИЧНІ НОТАТКИ

ЛИСТОПАД

Число	Рік	
1	1801	Народився Вінченцо Белліні , відомий італійський оперний композитор.
4	1847	Помер Фелікс Мендельсон-Бартольд , видатний німецький композитор.
4	1821	Пом. видатний український композитор Яків Степовий (Акименко), автор багатьох камерних й інш. творів.
6	1893	Помер геніяльний руський композитор Петро Чайковський , автор багатьох опер, симфонічних та камерних творів.
6	1912	Пом. геніяльний український композитор Микола Лисенко , основоположник художньої української музики (опер, романси, хорів то-що) й дослідник народної пісні.
9	1890	Пом. Цезар Франк , видатний французький композитор.
10	1668	Нар. Франсуа Куперен , найвідоміший з роду Куперенів—французьких органістів та композиторів 17—18 ст. ст.
11	1924	Нар. відомий руський композитор Сергій Ляпунов .
12	1834	Нар. видатний руський композитор Олександр Бородин , один з членів т. зв. „могучої кучки“, автор оп. „Князь Ігор“ й інш. творів.
13	1868	Пом. Джозакіно Россіні , славетний італійський композитор, що стилем своєї опери „Вільгельм Тель“ поклав початок пишній т. зв. „Великій опері“.
15	1787	Пом. видатний німецький оперний композитор Крістоф-Вілібальд Глюк .
16	1895	Нар. відомий сучасний німецький композитор Пауль Гіндеміт .
19	1828	Пом. геніяльний німецький композитор Франц Шуберт (див. „Муз.—Мас“ № 9).
20	1632	Нар. Жан-Батіст Люлі , італієць родом; працюючи у Франції, став „батьком французької опери“.
20	1894	Пом. геніяльний руський піаніст і відомий композитор Антін Рубінштейн , фундатор „Імператорського Російського Муз. І-ва“ (ИРМО) та його консерваторії й музшкіл.

Число Рік

21	1695	Пом. основоположник англійської національної опери Генрі Пьорселл .
22	1710	Нар. талановитий німецьк. композитор Вільгельм Фрідеман Бах (син Йогана-Себаст'яна Баха).
28	1829	Нар. Антін Рубінштейн (див. вище).
29	1643	Пом. італійський композитор Клавдіо Монтеверді , реформатор опери, що тоді швидко народилася.
29	1797	Нар. Гаetano Довіцетті , відомий італійський оперний композитор.
29	1924	Пом. Джакомо Пуччині , один з видатніших італійських композиторів (група „веристів“); його остання опера „Турандот“ нині йде в Харківській та Київській операх.
30	1859	Нар. Сергій Ляпунов (див. вище).

ГРУДЕНЬ

3	1596	Нар. славетний італійський майстер скрипок Ніколо Амати (див. „М.—М.“ № 6, 7).
5	1791	Пом. геніяльний німецький композитор Вольфганг-Амедей Моцарт .
7	1863	Нар. італійський композитор Петро Масканьї , автор опери „Сільська честь“.
8	1865	Нар. видатний фінляндський композитор Ян Сібеліус .
10	1822	Нар. Цезар Франк , видатний французький композитор.
11	1803	Народився Гектор Берліоз , славетний французький композитор, основоположник „програмної“ (на певний сюжет) музики.
11	1908	Пом. український композитор А. Вахнянин (Зах. Україна).
16	1770	Нар. Людвіг ван-Бетховен , геніальний німецький композитор.
16	1775	Нар. відомий франц. оперний композитор Адрієн Буальдє .
16	1921	Пом. видатний франц. композитор Камілл Сен-Санс .
18	1737	Пом. Антоніо Страдіваріус , славетний італійський майстер-скрипаль (див. „М.—М.“ № 6, 7).
18	1786	Нар. Карл-Марія Вебер , основоположник німецької національної опери.
20	1903	Святування 35-тирічної муз.-гром. діяльності Миколи Лисенка .
21	1850	Нар. відомий чеський композитор Зденко Фібих .
23	1858	Нар. Джакомо Пуччині (див. вище).

З МУЗИЧНОГО ЖИТТЯ

П. І. ЧАЙКОВСЬКИЙ

(З нагоди 35-річчя з дня смерті)

7 травня 1840 року — день народження славетного російського композитора Петра Ілліча Чайковського. Батько композитора був за директора Воткинського заводу, Вятської губернії. Там і народився майбутній композитор. Батько дав синові добру підготовку вдома, після чого 1850 р. малий Чайковський вступив у Петербурзьку школу правознавства, яку скінчив 1859 р. Йдістав урядову посаду в міністерстві юстиції.

Навчатись музиці Чайковський почав ще семилітнім хлопчиком, але зперше серйозно взявся студіювати музику уже, перебуваючи в школі правознавства, коли на нього звернув увагу куратор (опікувач) школи, принц Ольденбургський, що сам захоплювався музикою. Він допоміг Чайковському стати учнем відомого педагога — піаніста Кюндінгера. Тоді ж на нього звернув увагу А. Рубінштейн, відомий російський композитор і піаніст, що порадив Чайковському або кинути посаду й серйозно студіювати музику, або зовсім кинути останню. Ця порада А. Рубінштейна, якого Чайковський дуже поважав, мала вплив — він рішуче порвав з урядовою службою і присвятив себе музиці. Коли 1852 р. було відкрито петербурзьку консерваторію, Чайковський вступив туди учнем, по класу теорії музики та гри на флейті, беручи участь у консерваторійному оркестрі. 1855 р. закінчує курс консерваторії (в першому випуску), а в січні 1856 року ми вже бачимо його в Москві, куди запросив його М. Рубінштейн на посаду викладача теорії композиції в Московській консерваторії. В Москві Чайковський набуває загального визнання і його композиторський хист помалу розкривається на всю шир. Тут зперше виконувалось його твори, тут найшов він і видавця (Юргенсон).

Постать Чайковського не тільки в російській, але й європейській музиці надзвичайно велика й визначна. По всій Європі й навіть у Північній Америці він користувався величезною популярністю. В історії російської музики Чайков-

ський посідає центральне місце (з шестидесятих років). Його творчість просякнута лісьним характером російської народної музики, збагачена чудовими мелодіями, просякнута щирим (суб'єктивним) ліризмом з перевагою елегічних відчужень, з чудовими моментами міцного звукового наростання, скрізь має характерний відбиток могутньої індивідуальності великого композитора.

Звичайно, Чайковський не наш. Він належить минулому, бо сам вийшов з шарів чужого нам класу — дворян. Але значення композитора в історії всесвітньої музики величезне.

Декласована дворянська інтелігенція, яку помалу витісняв новий клас — буржуазія, насичувала ідеологічне кредо композитора. Він був дійсним сином вимираючого дворянства. Соціальні джерела творчості Чайковського, її духовні корні укордять у тінисту гушавину тих „вишневих садків“ російського панства, в тиші яких, як каже А. Луначарський, „розквітали часом пахучі квіти, коли виключна культурність, якої довгий час не можна було придбати поза рямцями панства, витончувалась у майже подвизницьке культурне життя, коли людина вся цілком віддавалась естетичній меті, коли вона разом з тим піднімалася над своїм класом і починала дивитись просяненим оком на всю дійсність. За таких випадків вигадувалися люди, цілком виключні художньою своєю силою, які дуже часто сполучали з тонкою емоцією й міцно-архітектурним мистецтвом дивну силу філософської й соціальної думки. Більшу частину нашої класичної літератури одержали ми від таких ганів. Ми маємо від них Герієна й Плеханова“. („Вопросы социал. музыки“, Москва, 1927, стор. 24).

Отже, Чайковський — пан, і як такий, він не наш, він чужий нашому часу революційних бур і соціалістичного будівництва, але в той же час, у творчості композитора є де що, що підіймає його над його класом, над його добою і це де що полягає саме у вели-



чезній культурі людської особистості й є основне її головне в особі Чайковського, як композитора-людини. В нашу добу культурної революції, коли ідею комуністичного колективізму не можна мислити інакше, як у поєднанні з небувалим ще до цього часу розквітом окремої людської особистості борця й громадянина, глибоко культурного, що всі свої сили віддав служінню своєму суспільству, колективу—творчості Чайковського набуває вже іншого значення, наближаючи його до нашої доби. Відкидаючи все класове, чуже нам у Чайковському, ми беремо в його творчості загальнолюдське; всі ті елементи, рідні нам (оптимізм, здорова лірика, душевний відчужування, глибоке розуміння природи й т. ін.), які ми можемо й повинні використати в сьогодиншій нашій боротьбі за культурну революцію, в боротьбі за нову людину, будівника комунізму.

Спадщина Чайковського величезна. Насамперед тут слід указати його: 6 симфоній, особливо 6-ту, т. зв. „патетичну“, написану й виконану вперше під кер. автора перед смертю (6/XI—1893 р.); 6 сюїт для симф. оркестру; 6 увертюр, фантазій для симф. орк. „Буря“, „Франческа-ді-Ріміні“, „Ромео і Джульєтта“, „Манфред“; 3 ф.-п. концерти, концерт для скрипки; варіації на тему „Роккоко“ для віолончелі; 3 струнні квартети; фортепіанові трио: понад 100 п'єс для ф.-п.; опери—„Євген Онегін“, „Вигова Краля“, „Черевички“, „Орлеанська діва“, „Чарівниця“, „Мазепа“, „Опричник“, „Іоланта“; балети—„Щелкунчик“, „Лебедине озеро“, „Красуня, що спить“; понад 100 романсів; підручник гармонії й ін.

Більшість цих творів виконується нині в різних концертах та виставляється в оперних театрах і ще довго вони не зійдуть зі сцени та естради.

М. Кручинін

Редакція й постійні співробітники журналу „Музика—Масам“ із почуттям глибокого жалю сповіщають читачів, що вночі на 28 жовтня від приступу грудної жаби помер постійний співробітник журналу, заслужений робітник науки й мистецтва, професор

Петро Іванович Кравцов

ПЕТРО ІВАНОВИЧ КРАВЦОВ

П. І. Кравцов народився 1856 року в Харкові. Тут же дістав він і освіту, закінчивши медичний факультет місцевого університету й почавши свою багатосторонню й енергійну діяльність.

Петро Іванович щасливо сполучав у собі таланти лектора, педагога, лікаря, вихователя, диригента, організатора й інш. Ми зупинимось тут на одній з найлюбіших йому діяльностей—музичній.

Батько П. І.—відомий харківський громадський діяч—дуже любив музику, і в його домі завжди лунала музика, виконувана анданими музикантами й співачками Харкова та заїжджкими композиторами. Це й розвинуло природну музичність П. І. ще з дитячих років, і вже в гімназії П. І. диригує хором і співає (П. І. мав приємний м'який баритон). Бувши студентом П. І. вже завчає співу у „Недільній школі“ Х. Д. Алчевської. Але його тягла ширша діяльність, і він 1897 р. закладає „Харківський Музичний Гурток“, що мав завданням нести музику незамовному населенню та дітям Харкова. „Муз. гурток“ улаштовує т. зв. народні концерти та концерти для дітей і організовує оперні курси. Далі, згуртувавши коло себе талановиту співачку молодшу П. І. оперною виставою свого гуртка відкриває збудований тоді робітництвом Харкова „Робітничий будинок“. Тут під диригуванням П. І. виставлено було опери „Русалка“, „Фауст“, „Пир у чуму“, 1812 рік.

„Матео Фальконе“, „Травіата“, „Рафаель“ та окремі оперні сцени; інколи П. І. вносить вистави свого гуртка у „Народний Дом“ або на села Харківщини. Тоді ж П. І. організував великий „Робітничий хор“, який з успіхом виступав під диригуванням П. І. 15 років існував „Муз. Гурток“, працюючи серед найбіднішого населення Харкова та робітництва.

Пролетарська революція, звільнивши від догляду царських жандармів, дала змогу П. І. широко переводити в життя його лозунг „Науку й мистецтво—масам“; він починає читати по заводах, фабриках, підприємствах та установах цикл лекцій під назвою „Людино, пізнай себе“. Цей цикл охоплював і окремі музичні теми „Вплив музики на людину й тварину“, „Музика й душа“ то-що.

По багатьох клубах П. І. диригував хором. Хоргуртки паровозобудівельного заводу, ливарської фабрики „Червона Нитка“, клубу комуністів, клубу ім. Калініна й ін. працювали під кер. П. І.

1918 р. за запрошенням Донецької залізниці П. І. знов організував оперний колектив, що під його керуванням обслуговував усю залізницю від Львова до Ростова. Не вважаючи ні на холод, ні на інші труднощі в роботі, колектив з П. І. на чолі взяв за працювати, несучи музику туди, де їй так рідко чути.

„Музичне виховання треба починати від коліски“—так говорив П. І. і з юнацьких ро-

ків він не кидав працювати з дітьми. Ще до революції П. І. викладав співи в понад десяти школах та гімназіях, влаштовуючи іноді обеднані виступи цих хорів. По революції ж для П. І. відкрилося широке поле діяльності у школах соцвиху. Чутливий педагог-музикант вмів збудити в дітях любов до музики, зробити свої лекції улюбленим для дітей. Чимало сил і любови приклав П. І. будучи завідувачем і диригентом Держ. Оперного Театру для дітей (1921 р.), де виставлено було оперетки: „Коза-Дереза“, „Сім козенят“, „Маріонетки“, „Квартет“ і інші.

Ще треба аказати на викладання П. І.-чем методики хорового співу на фребелевських курсах, курсах Охматдиту та студентам Соцвосникам Хар. Муз. Інституту.

Музично-науковий курс читаво ним по різних драматичних студіях та в тому ж Харк. Муз. Ін-ті (з 1922 р.). Цей курс, як і всі інші, будував П. І. на даних фізіології та біології, підводячи під музику наукові основи.

Нарешті треба відзначити й велику літературну роботу, яку вів П. І. по журналах „Музика—Масам“, „Знання“, „Шлях Здоров'я“, „Шлях Освіти“ та пишучи окремі популярно-наукові книжечки.

Віддана робота П. І. серед робітництва й селянства дала йому любов мас і широкую популярність, що особливо яскраво виявилася підчас улаштованого НКО в 1922 р. ювілею 40-річної його праці. З пропозиції НКО Раднарком УСРР видав спеціального декрета про забезпечення П. І. та вшанування його, як заслуженого робітника науки та мистецтва.

Народний Комісар Освіти М. О. Сиринник на засіданні колегії НКО, виголошуючи промову, присвячену пам'яті проф. П. І. Кравцова, так характеризував небіжчика:

„Проф. Кравцов протягом кількох років за-

хоплено працював на ниві освіти серед робітничо-селянського населення Харківщини. Ще до революції не було жодної освітньої уста-



П. Кравцов диктує своїй асистентці М. Лашиній статтю, вміщену в цьому числі „М.—М.“

нови, жодної школи, де лікар Кравцов не брав активної участі. Десятки тисяч учнів і слухачів з трудових мас добре знають і цінять П. І. Кравцова. Він свого часу виявив значну ініціативу в справі організації музично-співо-чих гуртків, хорів. Його лекції з питань санітарії й гігієни слухалися з великим інтересом і увагою.

П. І. Кравцов не був революціонером, але був одним з видатніших культуртрегерів¹⁾, у кращому розумінні цього слова.

1921 року Раднарком УСРР відзначив 40-річний ювілей виключно корисної й різноманітної культурної роботи П. І. Кравцова. Того ж року ми були свідками ставлення до Кравцова нашого робітництва. Підчас громадянської

¹⁾ Провідник культури.

війни, в умовах голоду, П. І. Кравцов з неавтономною енергією продовжував свою громадсько-культурну роботу. Довідавшись про скрутний матеріальний стан Кравцова, робітники Харкова добровільно зі своїх лайок виділяли продукти для нього, ділячись із Кравцовим навіть пайковою мануфактурою. Так само робітники маса віддячили небіжчиків за його роботу.

Після революції лікар Кравцов зумів поєднати свою діяльність з культурною діяльністю робітників. Він майже цілком залишив медичну роботу, віддавши свої сили й знання на задоволення культурних потреб мас. Пролетарська революція дала П. І. Кравцову можливість на базі самодіяльності робітничих мас

розгорнути велику культурну роботу. Цю можливість П. І. Кравцов використав цілком. В цьому П. І. Кравцов дуже відрізнявся від багатьох представників старої дореволюційної інтелігенції, що не захотіли працювати для пролетарських мас. П. І. Кравцов знайшов себе і після революції, зберігши любов та пошану до себе серед широких трудящих мас Харкова*.

За пропозицією тов. Скрипника колеція Наркомосу вшанувала пам'яті небіжчика проф. Кравцова вставанням. Виділено комісії, що має опрацювати питання увічнення пам'яті П. І. Кравцова.

Я. І. ПАРФИЛОВ

1 серпня 1928 р. минуло 25 років педагогічної, диригентської та громадської діяльності музики й досвідченого педагога Якимів Івановича Парфілова. Я. І. Парфілов (народ.

1883 р.) першу музичну освіту здобув у відомій капелі Калішевського і ще юнаком уже диригував нею. Закінчивши учительську семінарію, Я. І. був командирований до Ленінграду, де працював під керівництвом відомих учителів музики та співу Ядлова, Бармотіна, Степанова, Вишнівського та інш. Пізніше закінчив 3-річні диригентські курси при Одеській консерваторії (з дипломом 1-го розряду й званням лектора теорії музики). В 1905 році був призначений на посаду учителя співів та музики до Коростишівської вчительської семінарії. В 1914 р. призначений на ту ж посаду до Житомирської вчительської семінарії (нині педтехникум), де працює й дотепер, одночасно викладаючи музичну дисципліну й в Житом. ІНО. Кілька разів Я. І. був лектором на педагогічних курсах. (Коростишів, Радомисль, Житомир). Особливий педагогічний хист, шира любов до мистецтва та неавтономна праця (інколи у важких умовах) є характерними рисами діяльності ювілянта, що спрямовувалася так на виховання музробітників на селі, як і на підвищення музичної справи взагалі, особливо по навчальних закладах. Так, у Коростишівській семінарії з його ініціатииви введено курс гармонії та історії музики, там же він організував невеликий симфонічний оркестр то-що. Найкращим доказом праці ювілянта є численні вчителі-диригенти, що вийшли з Коростишівської семінарії.

Як диригента, т. Парфілова характеризують серйозне вдумливе ставлення до інтерпретації музичних творів, точне й ясне виконання їх,

художня простота всупереч штучності виконання захопленості блиском, гонитв за зовнішніми ефектами, що часто-густо помічаються в наших диригентів. В м. Житомирі він перший пропагує революційні, народні та художні твори українських композиторів, виступаючи з хорами ІНО та педтехникуму.

В порядку громадського навантаження з цим же хором часто виступає на з'їздах Рад Волини, спілки Робос, комсомолу, для Червоної армії й ін. На концерті з нагоди святкування "Дня Музики" він керує об'єднаним хором м. Житомира.

Як член Волинської секції наукових робітників Я. І. читає для наукових робітників лекції й провадить концерти пам'яті Бетговена, Лисенка то-що.

1918 року т. Парфілов організовує диригентські курси для вчителів Волини, на яких працює як лектор та завіда-тель. Як член ВУТОРМ'у організує Волинську філію т-ва й обирається на голову Прав-

ління філії. Завдяки заходам тов. Парфілова ми ознайомилися з творчістю таких видатних сучасних українських композиторів, як В. Косенко та М. Скорупський. Чимало вчителів, що в часи революції кидали музичну справу, стараннями тов. Парфілова знову працюють на ниві музичного виховання мас.

З власних праць тов. Парфілов має:

- 1) Практичний курс сольфеджіо для педвузів,
- 2) Гармонію для педвузів (згідно до друку),
- 3) Елементарний курс теорії музики (рукопис),
- 4) Курс інструментовки (для музпрофшкіл) та музичні твори для міш. хору: "Незламний гімн" та "Червоний вояк" (друковано в журналі "Сільський Театр").

Б. Шишкин

Передплатники! При невеликих замовленнях на ноты і ін. надсилайте гроші (можна марками), бо накладна платня коштує (найменше) 55 коп.

МУЗИКА В РОБІТНИЧИХ КЛУБАХ ТРЬОХ СТОЛИЦЬ

(Продовження)

2. ЛЕНІНГРАД

Своєрідних і також інтересних форм набула масова музробота в профспілках Ленінграду. Культвідділ ЛГРПС організовано керує клубною музроботою. Інструктором є відомий організатор методист і диригент Й. В. Немцов. Загальна кількість музгуртків у Ленінграді понад 250 (крім гуртків, що не зв'язані з к. в. ЛГРПС). Всі керівники-клубники об'єднані в міський колектив при ЛГРПС та професійну групу—Горком при спілці Робимист.

Керовництво музжиттям клубів проводиться вже більш, як 5 років. В справі піднесення якості клубної музроботи к. в. прямує на підвищення музичної та педагогічної кваліфікації керівника гуртка. Тому в Ленінграді з 1924 року і до нині функціонують курси для підвищення кваліфікації музкерівників, де викладають такі відомі педагоги-музиканти як проф. Бармотін, проф. Чернов, проф. Малько, проф. Єгоров, Ігор Глебов та інші. Курси існують на господарчо-розрахункові. Програму їх побудовано по концентрах; останнього року вона складалась з дисциплін як: слухання музики, музична імпровізація, диригентська практика, методика музроботи то-що.

Музкерівників разом із своїми вчителями беруть активну участь у роботі методкомісії при к. в. ЛГРПС, що поділяється на три секції: 1) хорів, 2) духових та 3) народних інструментів.

Всі клубні музгуртки працюють за єдиним учебно-виробничим планом. Щоб підсилити їхню учебну роботу, к. в. ЛГРПС постачає їм підручники, книжки для читання нот, стінні нотні та інші таблиці, картограми то-що. Репертуарна комісія к. в. до складу якої входять і такі видатні музробітники, як Глебов, Вайнкопф та інші, ухвалює репертуар для клубного вжитку, на підставі якого обирається певний мінімум, обов'язковий для всіх. Цей мінімум к. в. ЛГРПС друкує й надсилає всім клубам міста.

В своїй роботі к. в. ЛГРПС виходить з той думки, що клубні музичні заклади не є професійні оркестри або хори, а оркестрові або хорові гуртки, а керівники—не капелмайстри, або хормайстри, а педагоги, вихователі. Тому к. в. веде активну й успішну боротьбу з надмірним навантаженням гуртків виступами, з грою танців, похороном та інших т. зв. «нарядів». Роботу гуртків і керівників точно унормовано: гуртки виступають не більш, як три рази на місяць і цими виступами повністю обслуговують всі урочисті дні в клубі та встигають брати участь і в загально-спілкових та загально-міських напівіах (з'їзди, наради, свята то-що).

Досвідчене керовництво к. в. ЛГРПС, організованість роботи, забезпеченість музкерівників клубів (одержують від 60 до 140 крб. в залежності від навантаження) сприяли до того, що клубні музгуртки вирости в міцні художні одиниці, яким під силу виставити навіть опери (протягом зими виставлено було «Фауста», «Онегіна», Царську наречену та Бориса Годунова»).

Об'єднані виступи в Ленінграді почато ще 1918 року, і вони увійшли в систему клубного музичного життя. Упорядковувати їх досить легко через заведення єдиного плану-мінімуму роботи гуртків. Об'єднані виступи поділяються на 3 категорії: спілкові, масові (підчас профспілкових з'їздів), міжспілкові, об'єднані після одбору кращих сил (ударна група з 800 хористів, 300 струнників і 100 духовиків) та міжспілкові загальні об'єднані (1-ша та 2-га музичні олімпіади). Олімпіади к. в. ЛГРПС перетворив у традиційне масове музичне свято.

Крім самодільної музроботи, к. в. ЛГРПС проводить по клубах цінну музично-виховну роботу силами видатних музик-професіоналів. Для цього створено групу музик-лекторів та їхніх асистентів-артистів, виконавців. Всі лекції з музики ілюструється виконанням підібраних лектором творів. Часто ілюстраційну роботу проводять самі гуртки або окремі члени їх.

Клуби надзвичайно уважно ставляться до самодільної музичної роботи і не шкодують коштів на неї.

3. ХАРКІВ

В Харкові керовництво самодільною клубною музроботою розпочалося зовсім недавно—менш ніж рік тому. На чолі стоїть Музбюро при к. в. ХОРПС, до складу якого нині входять консультанти т. т. О. Брикаха (по лінії хоровій), В. Комаренко (по струнним оркестрам), П. Леонтьєв (по лінії духової музики), І. Ніцай (представник ВУТОРМ'у) та Б. Новосадський (композитор та журналіст). Голова Музбюро—Зав. к. в. ХОРПС т. Д. Кесель.

За невеликий час свого існування Музбюро проробило значну роботу, а саме:

1) Всі клубні музичні заклади взято на облік і вивчено їхній стан та умови роботи в них;

2) По всіх галузях клубної музроботи організовано методкомісії, на чолі яких стоять консультанти Музбюро;

3) Члени Музбюро беруть активну участь в освітленні питань музичного життя Харкова в органах музичної та загальної преси;

4) Організовано контроль та допомогу в справі репертуару клубних муззакладів (бібліотечка в голосях і партитурах при к. в. ХОРПС та видання нової оркестрової й хорової літератури в-ом «Український Робітник»);

5) Проведено перегляд музичної роботи по спілках та міжспілковий конкурс хорів та оркестрів;

6) Установлено постійну консультативну роботу при к. в. ХОРПС;

7) Установлено контроль над змістом і формами клубної музроботи.

8) Налагоджено зв'язок Музбюро з відповідними професійними державними та громадськими організаціями (ВУРПС, ВУТОРМ, Укрфіль, к. в. спілок, ДБУ то-що).

Вивчення стану музроботи по клубах дало таку картину.

По клубах та на підприємствах Харкова працює до 150 музичних самодіяльних гуртків. Художній рівень гуртків переважно дуже низький. Причини—брак уважливого ставлення з боку клубів до музроботи, малокваліфіковані керівники, брак коштів на розгортання музроботи й недовге існування гуртків. Але поруч із слабкими гуртками є декілька серйозних конкурентів харківським професійним музичним закладам. З таких гуртків треба аказати на хоргуртки клубу Металіст, ДЕЗ, Трамвайщик, клубу „Молодий більшовик“, Павлівського райклубу то-що. В міжспілковою конкурсі¹⁾ взяли участь 28 гуртків, з них 13 хорів, 9 духових оркестрів та 6 великоросійських оркестрів мішаного типу. Конкурс остаточно виявив усі хибні клубної музроботи, що дало можливість Музбюро накреслити конкретний і цікавий план своєї роботи надалі.

Найбільшими огріхами музроботи по клубах є невисока кваліфікація клубних музкерівників, брак українського оркестрового репертуару і недбайливе ставлення керівників клубів і к/в спідок до масової музичної роботи та недооцінка значення її. Останнє дуже негативно впливає на й так невеликі можливості музкерівників. „Уважність“ клубів до гуртків полягає в тому, що їх навантажують різного роду нарядями (танці до ранку, гра в аттрактах під час вистав, похорони то-що) і тим відбивають у гуртківців охоту від роботи в гуртку та штовхають їх на шлях професіоналізму.

Музбюро врахувало всі ці хибні й відшукало ліній на всі клубно-музичні болячки: з ухилом у професіоналізм розпочато вперту боротьбу, поведено активну кампанію за оздоровлення ставлення клубів до музгуртків, приступлено до організації курсів для підвищення кваліфікації

керівників музгуртків і, нарешті, організовано видання оригінальної української оркестрової літератури. Нині в-во „Український Робітник“ за редакцією Музбюро видало низку творів для духового оркестру та приготувало до друку низку хорових творів та творів для великоросійських оркестрів.

Для того, щоб мати можливість переводити об'єднані виступи гуртків, вирішено завести єдиний план-мінімум роботи гуртків, поза яким кожен гурток може працювати і над іншим репертуаром, ухваленим Музбюром.

Діяльність Музбюро не обмежується лише містом, а шириться на цілу округу. Що правда, музичні профспілкові заклади округи ще не вповні зв'язані з Музбюром, але усунути це—найближче його завдання.

Отже, не вагаючи на недовгий час роботи, Музбюро проробило значну й цінну роботу і здобуло собі належного авторитету по клубах та спілках. Накреслений же Музбюром план роботи й установка її є запорукою швидкому піднесенню клубної самодіяльної музроботи на потрібну височину.

Підчас одвідин українською делегацією (г. т. Кесель, Брижуха, Леонтьєв та Ницай) Ленінградської 2-ої міжспілкової Олімпіади, при к/в ЛГРПС було впорядковано нараду, що в ній брали участь представники Москви на чолі з г. Дем'яновим, українська делегація, робітничий Художнього п/в, к/в ЛГРПС та декілька представників к/в більших губерських центрів РСФРР.

Нарада, заслухавши доповіді Москви, Ленінграду та Харкова, визнала, що робота цих центрів на належному шляху. Для взаємної допомоги визнано за потрібне інформувати про плани роботи, обмінюватись досвідом у роботі

та репертуаром. Зважаючи на ті труднощі, яких зазнали к/в-ли названих міст, ухвалено доручити делегаціям поставити перед к/в ВЦРПС та ВУРПС питання про скликання Всеукраїнської та Всесоюзної наради у справах самодіяльної музроботи. На цих же нарадах поставити питання про організацію всеукраїнського та всесоюзного конкурсів робітничих самодіяльних муззакладів.

Кінчаючи свій огляд, хочу висловити надію, що культурділи й інших ОРПС нарешті оцінять важливість музичної самодіяльної роботи в загальному культурно-будівничому процесі й візьмуться за організацію її та керуватимуть нею. Ліше при цій умові ми піднесемо роботу.

І. Ницай



Долі, 2-ий зліва—кер. гуртка—Д. Горбачевський; сидить, 3-ій зліва—інспектор ОПО—В. Темченко; стоїть—інсеп-тор ОкрНО—г. Соцієв

1) Дня, звіт у „М.—М“ № 5.

ОЗДОРОВЛЕННЯ МУЗИЧНО-САМОДІЯЛЬНОЇ РОБОТИ на ХАРКІВЩИНІ

(Музична конференція ХОРПС'у)

Всеукраїнська художня нарада ВУРПС'у та І-й Всеукраїнський з'їзд ВУТОРМ'у повесні ц. р., як і обговорення питань музично-самодіяльного мистецтва на сторінках преси довели, що той подекуди жалкий стан масової музичної роботи, який маємо не тільки в глухій периферії, а й по великих містах, потребує оздоровлення, що гасло культурної революції мусить бути кинуто й на цій ділянці культури.

Відчук це й культвідділ ХОРПС'у, ще минулої зими створивши при собі Музичне Бюро з консультантів у справах масової муз. роботи (по ліній хорової роботи й роботи оркестрів духових та народних інструментів). Активну роль в роботі Музбюро взяв ВУТОРМ, членами якого є більшість членів Бюро. Цей допоміжний орган взяв на облік усі клубні музичні заклади м. Харкова, обслуговував їх і почав планове налагодження клубної роботи.

Одним із заходів до останнього була конференція ХОРПС'у, скликана ц. м., вперше виключно в справах музичних. Досить численна кількість учасників, жива й ділова— вона показала певність питань масової роботи для всіх музробітників, від гуртківців до робітників культвідділу ХОРПС'у та політосвітніх органів.

Конференція заслухала доповідь інспектора в музичних справах УПО т. Козицького про основні засади масової музичної роботи.

Твердження доповідача в основному полягають ось у чім:

Генеральні лінії масової музичної роботи на сьогодні є: а) посилення самодіяльної муз. роботи в напрямку поліпшення її якості й поширення виховного впливу на робітничі маси і б) надання цій роботі музично-освітньої установки.

Формами й методами музосвітньої роботи мусить бути: вечори слухання музики, лекції-концерти, музично-студійна робота й завершення її—утворення робітничої консерваторії, музичні екскурсії в муз. заклади (опера, концерти, радіо-станція, ното-друкарня, музеї й т. ін.) та переведення музичних кампаній (Муз. олімпіади, День музики, окружні муз. виставки то-що).

Черговим завданням, одним з найактуальніших, є оздоровлення музичної естради шляхом строгого відбору репертуару естради та встановлення зв'язку з муз.-творчими організаціями, музшколами й „Укрфілом“, головне завдання яких муз.-творча й муз.-видавча продукція.

Не менш важливою справою є оздоблення музикою нового побуту (організація масового співу, оздоблення музикою рев. свят, зборів, музика й спів на чистому повітрі то-що).

Зріст роботи кращих самодіяльних муз. гуртків ставить на часі питання про переростання ними форм самодіяльної муз.-роботи, що

часто має наслідком професіоналізацію гуртків. Виходом із цього мусить бути укрупнення муз. одиниць; злиття їх для досягнення вищих досягнень (приклад виконання об'єднаним хором дніпропетровських металістів 9-ї симфонії Бетгоена)*.

В дальшій доповіді Зав. к. в. ХОРПС'у й голова Музбюро т. Кессель змалював повну картину сучасного стану клубної музичної роботи, що рясніє великими й малими хибами, підкресленими й усіма іншими промовчаними, керівниками гуртків та гуртківцями. Рішучу боротьбу з цими хибами накреслило резолюція конференції, пророблена по окремих секціях (хоровій, духовій та нар. інструментів):

„Зріст культурних, зокрема музичних потреб трудящих та справа поліпшення й розвитку самодіяльної музичної роботи вимагають:

а) Дати сталу установку роботі муз. гуртків, з акцентом на муз. вихованню й освітньому моменту.

б) Загострити увагу правлінь клубів на муз.-роботі й втягненні в неї комсомолу.

в) Музбюрові виробити єдиного плану роботи гуртків, ув'язаного з загальним планом клубу.

г) Посилити ліквідацію муз. неписьменності та вести муз.-студійну роботу.

д) Збільшити муз.-гуртки від надмірного навантаження виступами, встановивши норму—не більше, як 3 виступи на 2 місяці—й повести рішучу боротьбу проти виступів гуртків за плату.

е) Музбюрові виробити список рекомендованих муз.-творів і вести контроль над репертуаром клубної естради.

є) Вести в практику обмін клубів виступами гуртків, громадських переглядів та міжспілкові конкурси гуртків.

ж) Організувати при клубах ното-збірні й муз.-стігазети.

з) Жити заходів до постійного висвітлення роботи клубів у пресі.

и) Організувати показові—хор і оркестри.

і) Жити заходів до відкриття в цьому році робітничої консерваторії.

к) Об'єднані виступи (районні, міжспілкові й ін.) вводити в традицію, пристосовувати їх до Жовтневих свят.

л) Вітати організовані ХОРПС'ом курси перепідготовки керівників гуртків та утворення Музбюро*.

Інтерес до конференції з боку гуртків, жваве обговорення учасниками питань масової музичної роботи, діловий і бадьорий настрій конференції, треба думати, є запорукою зрушення роботи з мертвої точки й успіху в її налагодженні.

Ю. Т.

ДЕСЯТЬ РОКІВ ХОРОВОЇ РОБОТИ у м. ГАДЯЧОМУ

(Роменщина)

Ще з серпня 1918 р. до 1922 р. включно в м. Гадячому при кол. Повітовому Відділі існував Гадяцький Радхор ім. М. Лисенка, що складався з службовців та робітників, на чолі з диригентом К. Дегтярьовим та аккомпаніатором П. Ковальовим (всього 32 особи).

Цей хор за час свого 4-річного існування вивчив до 100 пісень і дав понад 100 концертних виступів. Не проходило жодного революційного чи то громадського свята або мітингу без участі хору. В той же час то з наказу Відд. Осв., то з власної ініціативи хор давав концерти по селах: м. Рашівка (2), Веприк (6), Лютецька (2), Розбишівка, Русанівка, Червоно-Знаменка, Липова-Долина, Лучки, Панасівка, Римарівка, Сватки, Максимівка, Сарі, Крутьки, Хітці та інші. (в останніх—по 2—3 концерти).

й існував при сельбуді, а потім по ліквідації останнього при робклубі, погали занепадаючи, терплячи значні перебої в роботі, від яких за відсутністю хоч незначної грошової допомоги і досі ніяк не виликується.

Поруч із Радхором, з відкриттям у Гадячому педкурсія (1922 р.), перетворених згодом (1925 р.) у педтехникум, заснувався студентський хор. Склад його що-року міняється, але завдяки апетиті і планово-скерованій праці хор цей з кожним роком поширює й художньо оброблює свій репертуар, і вже 1926 р. бере в свої руки організацію концертних виступів і в педтехникумі і по сільцях на запрошення громадських організацій. Хор складається з 50 осіб (26 жін. і 24 чол.).

Праця з цим хором провадиться в окремо призначені вечірні години (двохгодинні співачки на тиждень),

За 1923-24 учб. рік улаштовано 15 концертів, за 1924-25—22 концерти, за 1925-26—24 концерти, за 1926-27—33 конц. і за останній 1927-28 учб. рік дано 25 концертів; з них 6—платних на підсилення студентського екскурсійного фонду.

Репертуарі творці: Лисенка—12, Стеценка—5, Леонтовича—15, Степового—6, Кошиця—3, Козницького—5, Вериківського—4, Верховинця—4, Демущького—4, Попадича—5, Богуславського, Верьовки й Яцишевича по 2; є й пісні Шумана та Вебера, революційних 20 та народно-художніх до 45.

Крім студійного муз. літератури, у завдання хору входить підготувати до самостійної праці майбутніх учителів—організаторів шкільних та селянських хорів, давши їм хоч елементарну кваліфікацію. З метою ж культурного впливу на музичне життя м. Гадяча і району, влаштовується концертні виступи поза педтехникумом—у робклубі, комсомолі, кінотеатрі, санаторії та на селах. Минулого року з ініціативи студентського хору в педтехникумі було переведено „Всеукр. День Музики“, який дав більше 100 карб. прибутку.

Як Радхором, так і студентським хором педтехникуму весь час без зміни керує К. Дегтярьов, що працює в Гадячому більше як 20 років і зараз, крім педтехникуму, викладає співи в 2-х гадяцьких трудшколах, де є дитячі хори.



Студентський хор Гадяцького педтехникуму.

В третьому ряді посередині—керівник К. Дегтярьов.

Найбільше концертів було дано в 1920-21 р. Особливо пам'ятні жовтень, листопад і грудень місяці 1920 р., коли, мандруючи за військовим загonom (на чолі з головою Гадяцького винком), що вибивав бандитів і встановлював радовладу по глухих селах і хуторах хор обслуговував літучі мітинги й концерти. Переїжджаючи слідом за загonom із села в село, хор по місяцю працював на повіті, не повертаючись додому. Здається в листопаді 1920 р. Голова ВУЦВК'у т. Петровський завітав у м. Гадяч. Хотілось нам, усім учасникам хору, привітати його хоч концертом, але, на жаль, ми були саме при загоні, далеко на селі.

По ліквідації Пов. Відд. Осв. через брак коштів, Радхор перейшов на самооплатність

МУЗИЧНЕ ЖИТТЯ ЧЕРНІГОВА ЗА ПЕРШУ ПОЛОВИНУ 1928 РОКУ

Хор Чернігівського Буд. Роб. Освіти після переведення музичних кампаній до кінця року провадив програмову концертну роботу та мандрування по округі, а саме:

В березні м-ці влаштовано концерт пам'яті Т. Г. Шевченка. 19 травня відбувся концерт веснянок з творів українських та західньо-європейських композиторів. В червні м-ці хор зробив першу мандрівку по округі: 2 червня відбувся концерт в м. Березному, Чернігівської окр.; програма складалась з народної, революційної та художньої пісні українських композиторів. 3 червня співали в Домніці в буд. відпочинку спілки Робос. Концерт співали в саду, слухачі (більшість селяни ближчих сіл) з великим задоволенням вислухали з 20 пісень і цікавість до них ще більше зростала, коли зачитували й зміст пісень.

Після концерту гурт дічат та хлопців оточили хор і прохали заспівати разом з ними. Було проспівано кілька пісень. Селяни щиро дякували за спів, прохали ще завітати до них.

В кінці червня хор зробив 2 подорожі з масовою екскурсією профспілок м. Чернігова в с. Неданчичі (за 60 верст) на будівництво мосту для залізниці Чернігів-Овруч; концерт слухали селяни та робітники.

Концертами в Чернігівському буд. відпочинку на зборах, присвячених святкуванню конституції, та в міжнародний день кооперації на масовій гулячці за Десною хор закінчив 4 роки своєї роботи.

Симфонічний оркестр Б. Р. О. в квітні м-ці влаштував прилюдний концерт з творів Моцарта, Бетговена й Чайковського; концерт пройшов з художнього боку гарно.

Ю. С.

ОКРУЖНІ КАПЕЛИ—ЧЕРВОНІЙ АРМІЇ

21 вересня ц. р. в м. Батурині, Конотопській округі, у таборі відбулося урочисте святкування десятиріччя Н-го Червонопрапорного дивізію. В цей день у клубі кожного полку відбулися концерти, влаштовані шефами вкупі з червоноармійцями.

В цей день до табору з'їхалося три хорові одиниці окружного значення: Роменська капела ім. Леонтовича під кер. А. Воліківського, Ніжинська капела під кер. Ф. Проценка і чоловічий ансамбль хору Чернігівського БРО за кер. Ю. Слоницького.

Роменці співали: художні твори, українські й білоруські народні пісні (капела справила дуже гарне враження, особливо виконанням нар. пісень примітивів), Ніжинці співали революційну та

побутову пісню. Чернігівці — історичну та художню. Приємно було воли о 10—11 год. вечора во всіх клубах, а потім у дивізійному залунали співі, що тепло приймалися червоноармійцями. Відчувався тісний зв'язок між червоноармійцями та виконавцями. Картину доповнювали виступи духових оркестрів. Надзвичайно тепла й товариська зустріч червоноармійців, прекрасно ілюмінований табір та святковий вигляд його створили піднесений настрій, незабутні картини.

В клубі Н-кого полку виступав хор червоноармійців за керуванням т. Дегтяренка, червоноармійця, колиш. студента Чернігівського І. Н. О. Співали революційних та народних пісень. Хор цей за словами червоноармійців та диригента організовано за два дні, але він справив добре враження і це каже за велике бажання й любов до праці і керівника, і червоноармійців. Приємно було слухати, коли проходили полк, чи якась інша частина і замість „Соловей, соловей“ — чуєш: „Греми, греми“. „Італійську“, „Галичанку“ або інші якісь укр. пісні.

Все це каже за те, що кожна капела, кожен хор у тому місці, де є військові частини, мусять вести там постійну роботу шляхом своїх виступів, інструктування, влаштування співочих гуртків, бо Червона армія є величезний засіб пропаганди революційної й народної пісні; червоноармійці, розійшовшись по селах, безумовно, будуть співати там цих пісень і тим нищити „Кіріпички“ і т. ін.

На жаль, ні один з хорів не знав, що доведеться усім з'їхатись в одному місці, бо можна було б влаштувати об'єднаний виступ усіх капел вкупі з червоноармійськими хорами; це утаїло б ще величезну картину й зміцнило б змілоч капел та хорів з червоноармійськими художніми закладами.

Ю. С.

БЕРІТЬ ПРИКЛАДИ

(Робітничий хор при 5-й Київській держмузпрофшколі ім. Леонтовича).

18 лютого 1925 року з ініціативи адміністрації школи, головним чином, завідувача школи



На фотс в 4-му ряді: Вєрьовка (X), а в 2-му—Є. Скрипчинська (X).

композитора т. Верьовки, на робітничій околиці Києва (нове строіння), де народилась школа, засновано робітничий хор. На керівника хору призначено педагога тов. Є. Скрипчинську¹⁾; ідейно керувала роботою хору школа.

Перший рік робота хору посувалась уперед кволо через те, що голосовий склад був нездовільний і 90% робітників, що брали участь у хорі, зовсім не мали ніякої підготовки. Щоб підвищити якість хору й дати робітникам елементарні знання з музики, школа поруч із співами запровадила навчання нотної грамоти, виховання голосу, слухання музики й української мови. Виховання голосу та нотну грамоту доручено було вести новому педагогу т. М. Лудвіг²⁾. Лекції з музики та співи відбувались тричі на тиждень і відвідувались робітниками охоче (95%). Нині склад хору—48 чоловіків: робітників 70%, решта службовці та діти робітників; голосовий склад середній, але більшість хористів мають елементарні знання з музики й читають ноти.

Хор має постійний зв'язок із школою: має свого представника в педагогічній раді, одвідує всі концерти, що влаштовує школа, а також демонструє свою роботу в школі.

Варто було б усім музичним школам взяти приклад з 5-ої музпрофшколи та заснувати такі осередки, тоді гасло „Музика—Масам“ буде мати під собою певний міцний ґрунт.

І. Пархоменко

МУЗИЧНЕ НАВЧАННЯ У РЖИШІВСЬКОМУ ПЕДТЕХНИКУМІ

В цьому навчальному році, після клопотань, НКО збільшив кількість учбових годин, присвячених музичному мистецтву, з 5 до 15. Це одразу дало змогу закласти досвідченого керівника і в належний спосіб розгорнути навчальну музичну роботу в педтехникумі і діяти добрих наслідків у роботі гуртка.

На ювілейному святі 5 випуску гуртків ідемонстрували свої досягнення перед досить численною педагогічною й громадською аудиторією.

Коли взяти на увагу досить складні умови роботи на провінції (відсутність нотної бібліотеки, мізерні кошти, незвичку хористів систематично й дисципліновано працювати), то наслідки роботи хору треба вважати просто блискучими. Хор у складі 56 чоловік став дисциплінованою

музичною одиницею, що своїми виступами й художнім виконанням завоював відразу симпатії й увагу місцевого населення. Правда, виступів цих за рік було небагато (головне підчас рев. свят), бо й репертуар хору поки що невеликий—35 номерів революційної й народньої пісні кращих наших українських композиторів: Лисенка, Леонтовича, Степового, Козицького, Верніківського, Ревуцького й інших. Але приємно відмітити, що репертуар хору витриманий і стильний і не хворіє на так зв. „давідовщину“, що є подекуди на нашій провінції.

Робота диригентського гуртка теж себе цілком виправдала. На тому ж звітному кон-



Хор Ржишівського педтехникуму. В центрі сидить керівник т. Христачевський.

Хор свою працю вносить і серед широкі робітничі маси, обслуговуючи головним чином клуби та профшколи на околицях міста. Виступи свої хор робить безкоштовно. За 2 роки виготовлено чималий репертуар, а якому, крім української народньої та агітаційно-революційної пісні українських авторів, є твори російських та західно-європейських композиторів, і дано 35 концертів. За час існування хору в ньому працювало 90 чоловік, які всі одержали елементарні знання з музики, а кілька чоловік з них вступили до музичних шкіл.

¹⁾ Див. „М.—М.“ № 2 за 1928 р.

²⁾ Див. „М.—М.“ № 2 за 1928 р.

церті 9 молодих диригентів демонстрували свої диригентські здібності. Виступи цих випускників-студентів кажуть за те, що принаймні 9 наших сіл з наступного року матимуть учителів, що зможуть організувати селянські хори, а 3-4 з них подають надію, що з них згодом вийдуть такі добрі диригенти селянських хорів. Цікаво відмітити, що серед майбутніх диригентів зустрічаємо двох дівчат.

Скрипальський гурток своїх досягнень не демонстрував, бо завдання його не готувати естрадних виконавців, а вміти грати на скрипці остільки, оскільки це потрібно буде в майбутній масовій музичній роботі на селі.

Перший рік сільської музичної роботи в технічній переробці сподівання технікуму. Надалі є всі підстави говорити за те, що музичне виховання в технікумі під керівництвом ініціатора—лектора співів т. Христецького буде розгортатися ще глибше й ширше. За це каже і та зацікавленість студентства й широких місцевих громадських і педагогічних кол, що з кожним виступом хору зростає.

Б. Я-рський

ПОЛТАВСЬКА ОКРУЖНА КАПЕЛА СПІВЦІВ-БАНДУРИСТІВ

Організовано капелу наприкінці 1925 р. Спочатку це було просто товариство кобзарів при окресельбуді, потім студія бандуристів при Полтавській Округовій політосвіті і з 21 грудня 1926 р. до 1 жовтня 1928 р. Полтавська Округова Капела Бандуристів-Співців при Політосвіті.

Склад капели—робітники й службовці м. Полтави з співочим стажем 12—25 років та з відповідною теоретичною підготовкою шляхом—або довгочасної праці по хорах, або навчання у музиколах.

Умови роботи капели були зовсім несприятливі для її художнього зросту. Оволодіння бандурою та набування репертуару провадилося лише у вільний від основної роботи час. Негативно впливала на голоси та техніку гри фізична праця (дехто з членів капели займався фізичною працею), а головне, повна відсутність інструктивної допомоги з боку бодай яких знавців гри на бандурі і, нарешті, брак репертуару при повній відсутності допомоги композиторів аранжуванням та оркеструванням творів для бандур.

Лише одностайність, свідоме ставлення до роботи та активність колективу і його художнього керівника т. Кабачка В. А., що має спеціальну музичну освіту—забезпечили життєвість капели, її мистецький поступ та розгортання масової роботи.



Полтавська окр. капела бандуристів.
Сидить зліва 4-ий—керівник В. Кабачок.

В репертуарі капели нині є 85 речей в супроводі бандур та фортепіано.

За час існування, використовуючи вільний час після роботи на основних посадах, а також відпустки, капела перевела три концертні подорожі по УСРР та дві концертні подорожі по селах Полтавської округи, давши 249 концертів з доповідями-лекціями (з них безкоштовних 56 концертів) і обслуживши 122.825 слухачів, переважно робітників та селян.

Зокрема, в м. Полтаві й її окрузі дано 120 концертів, на Донбасі—48 концертів, в Одесі й її окрузі—54 концерти та низки концертів: в м. Харкові, Кременчуці, Ромнах і окрузі, Херсоні й Миколаєві.

Крім популяризації народного інструменту—бандури—капела демонструвала й знайомила громадянство з вокальними творами в супроводі ф-п. (чоловічий хор без диригента) українських композиторів і чужоземних, чим вона й відрізнялася від інших кобзарських капел на Україні.

З 1-го жовтня 1928 року, за пропозицією Укрфільму та НКО, капелу перетворено на кобзарську студію при Укрфільмі під керівництвом митця-бандуриста Гната Хоткевича. Капела вже розпочала студійну роботу, а через рік своєї роботи вона мусить перетворитись у Центральну Державну Капелу Кобзарів всеукраїнського значення.

А. К-о

ПРО РОБІТНИЧИЙ ХОРГУРТОК ТА НЕУВАЖНІСТЬ ВИДАВНИЦТВ

Організовано гурток клуба Черняської рафінарні в 1924 р. В 1925 році гурток вступив членом до Всеукр. Муз. Т-ва ім. Леонтовича і в основу своєї роботи поклав завдання поширювати серед робітничих мас нову револю-

З 1924 року до жовтня м-ця 1928 р. гурток улаштував з 60 концертів, здебільшого безплатних. В 1927 р. улаштовано платний концерт, присвячений „Всеукраїнському дню музики” та пам'яті Леонтовича, прибуток надіслано у видавничий фонд Муз. Т-ва ім. Леонтовича.



ційну та народню пісню. За час своєї праці гурток використав майже повністю твори Леонтовича, частково Лисенка, Стеценка, Вериківського, Верховинця, Верьовки, Поладича, Степана, Толстякова, Ступницького, Демущого та ін.

Тепер гурток переживає кризу через відсутність репертуару. Починати виучання складніших речей не можна через брак музичної грамотності в гуртка, а нового, приступного для гуртка репертуару в продажі замало. Намітили за планом провести кілька концертів (циклових) з пісень народів СРСР, але коли кинулись добувати ноти, то навіть відповіді від видавництва не одержали. От хоч би й такий приклад. Посилаємо замовлення до Харківського Музсектору ДВУ на збірники російських народних пісень в обробці Александрова та Красева, — ні виконання замовлення, ні відповіді.

Пройшло м-ців 2, посилаємо замовлення до Москви, — теж не відповідає. Гадаю, що не тільки з нами так; а це надзвичайно погано відбивається на роботі гуртків.

Треба врегулювати постачання літературу муз. гуртків при клубах.

Гр. Білецький

ПЕРСПЕКТИВИ РОБОТИ ДЕРЖКАПЕЛИ „ЗОРЯ”

(м. Дніпропетровське)

З 1-го липня капела „Зоря” зробила 6-у гастрольну подорож за таким маршрутом: Донбас—Дні.

На превеликий жаль, у Дніпропетровському капела поставлена в такі умови, що немає ніякої можливості розгорнути роботу так широко, як би того хотілося, бо деякі заклади відмовляють капелі в концертах через те, що їх слухач, моваля, не український і капели не розуміє (напр., клуб Радгоспслужбовців). Між тим, відомий халтурник Кучеренко майже що-тижня показує по клубах своїх „Стецьків”. Мотивують ще й тим, що по клубах є свої хори.

Таке ставлення до капели в корні неправильне й шкідливе: який би хоргурток не був організований, як би серйозно не ставився він до своєї роботи, капела завжди буде для нього зразком що до репертуару, зспіваності то-що. От приклад. На вечорі, присвяченому українській культурі (де між іншим виступали українські письменники Люб-

ченко, Панч, Яновський, Шмигельський, Микитенко, театр ім. Франка), виступав об'єднаний хор металістів понад 200 співаків і капела „Зоря”. Хор проспівав декілька пісень. Хороше, приємно, радісно і аудиторія тепло його вітала. Аж ось нараз заспівала далеко менша кількість співаків капела й вийшло так сильно і добре, що вона мала чи не більший від хору металістів успіх.

Капела „Зоря”, перейшовши нині до Комбобезу, значно зміцніла, склад доведено до 36 чол., з них 32 співаки. Голоси підібрано добре і звучність хору хороша.

Отже, клубам треба в корні змінити погляд на значення й ролі капели, як на показову хорову одиницю.

От гірники, напр., після подорожі капели по Донбасу склали з нею угоду на низку концертів.

А—Рій

БІБЛІОГРАФІЯ й НОТОГРАФІЯ

НОВІ КНИЖКИ З МЕТОДИКИ МАСОВОЇ МУЗИЧНОЇ РОБОТИ

П. Козицький. „Музика—масам“ (Зміст, форми й методи масової музично-політосвітної роботи). Видання ДВУ, Харків, 1928 р., 72 стор., ціна 75 коп.

Жовтнева революція поставила перед пролетаріатом питання про втягнення широких мас в справу творення нової музичної культури. В наслідок цього по СРСР народилися тисячі музичних та хорових гуртків, що мають своїм завданням допомогти процесові створення пролетарської музичної культури. На жаль, мусимо констатувати, що велика більшість гуртків веде свою роботу серед мас рутинними засобами, бо керівники музроботи на місцях не мають потрібної підготовки, по-перше, а по-друге — методики музичної політосвітроботи й донині майже не розроблено. Книжка т. Козицького є перша спроба допомогти музробітникам периферії своїм досвідом в галузі теорії й практики музичної політосвітроботи.

В першій частині книжки автор говорить про установку музичної роботи серед мас, про зміст музичного виховання їх, про різні типи об'єкту цього виховання та на якому матеріалі й якими методами ці різні об'єкти треба музично виховувати.

В другій частині книги, що говорить про практику масової музполітосвітроботи, подано огляд форм усієї роботи з ухилом в бік накреслення методики. П. З цих форм автор спиняється на основних з них, а саме—на слуханні музики, хоровому музичному гурт-ках.

Слухання музики, як метода музичного виховання мас, є річ нова й надто важлива. Автор дуже стисло, але досить повно характеризує прикмети цієї методи, подає план переведення її в життя та матеріал для слухання. На жаль, подаючи матеріал для слухання, автор зовсім не звернув уваги на хорову літературу й не відвів їй жодного місця, не зважаючи на те, що хорові твори найбільш поширені на периферії й найбільш зрозумілі, а також найбільш придатні для набуття знань з теорії музики, гармонії, музичних форм тощо.

В підрозділі „Хоровий гурток“ автор докладно зупиняється на питанні запровадження в життя політосвітстанов масового співу. Нам часто доводиться чути й самим констатувати якусь бідність що до оформлення наших громадсько-політичних та побутових свят, в яких пісні мусить належати одне з найбільш почесних місць. Навчити маси дружно співати нових пісень і прикрашати ними наш побут—завдання, що може бути досягнено лише через запровадження в життя клубів і сельбудів масового співу. Говорячи про масовий спів, автор докладно спиняється на тому, як керівникові треба готуватися до ведення його, про окремі види або кращі етапи його та про організацію хорового гуртка й його ролі в масовому співі.

Крім слухання музики, хорового й оркестрового гуртків, автор зупиняє увагу читачів і на таких заходах в галузі музичної роботи серед мас, як організація музичної лабораторії, ното-збірні, музею, музичної газети, музекскурсій та музично-етнографічної роботи.

В кінці книжки додано: конспект лекцій з історії укр. музкультури, про форми обліку роботи музгуртків, про склад оркестрових ансамблів різного типу, про те, як настраювати народні інструменти, тези до „Дня музики“ й організаційну установку цього свята, програму до збирання пісенного матеріалу та покажчик музлітератури, яку варто придбати для музично-теоретичної бібліотеки політосвітстанов.

Як бачимо з усього вищеподаного, книжка т. Козицького досить повно говорить про форми музичної роботи в масах. Твердження автора що до змісту й методики роботи побудовано на практичному досвіді автора.

Н. Дем'янов. Хоровий кружок в деревні. Под редакцією Е. Вилковиря. 96 стр., видання „Тео-кино-печать“, 1928 г., ціна 70 коп.

Це книжка є другим твір автора про організацію й ведення роботи в хорових самодільних гуртках (про першу книжку—„Методи й форми хорової роботи в клубі“—дивись рецензію в журналі „Музика—Масам“ № 5). Як бачимо з назв цих книжок, вони розраховані на окремі групи споживачів: одна на керівників села, а друга—міста. Але прогудіювавши ці книжки, мусимо прийти до висновку, що різниця в змістові їх майже немає, бо про спеціальний, так би мовити, селянський ухил даної книжки говорить лише один розділ II, а саме—„Хто може бути організатором хорового гуртка на селі та його значення й ролі“. Мусимо сказати, що цей розділ, на нашу думку, досить непевний: автор говорить, що організатором і керівником хоргуртка може бути мало не всякий, хто захоче за цю справу взятись. Далі автор сам каже, що робота керівника хором мусить полягати в умінні керувати гуртком, правильно скеровувати його внутрішню й громадське життя, об'єднати навколо роботи людей з різними вимогами, дати справді художню продукцію й тим зробити існування гуртка потрібним і, нарешті, навчити хоргурток, а через нього й сільську масу, розбиратись у пісні, розуміти не лише слова, але й музику її. А це говорить за те, що організатором і керівником хорового гуртка має бути людина з відповідною музичною підготовкою й певним загально-культурним рівнем. Зупиняємось на першому твердженні тому, що вважаємо його за велику хибу установочного порядку.

Матеріал книжки викладено дуже вдало в тому порядкові, в якому мусить іти робота керівника гуртка. Така система дала авторові можливість уникнути розкиданості матеріалу, як то ми спостерігаємо по інших книжках з методики хорової роботи.

Характерною особливістю книжки є те, що в ній подано не загальні міркування що до роботи хоргуртка, а конкретні вказівки, як саме

що роботу треба провадити: як розпочинати організацію гуртка, за якими ознаками розподіляти співаків по голосах, на основі чого й який треба виробляти план роботи хору гуртка, що треба проробити керівникові, щоб бути готовим до співаки, як вести співаку, на що саме звернути увагу при розучуванні піснi, як керівникові тримати себе підчас переведення її, організованість виступу, програми й форми виступу і, нарешті, які моменти громадсько-політичного і побутового значення хору гурток мусить відзначити своєю роботою.

Хиб методологічного характеру в книзі дуже мало. З них вказано на такі. В розділі „Як провадити співаку“ автор каже, що допомога інструменту... „більше відчувається малорозвинутих кружковцями, чим от чоловічого голосу (півня руководителі)“... На нашу думку, як раз навпаки; малорозвинені в музичному відношенні співаки туго передають мелодію, виконану інструментом, а мелодію з голосу інших переймають швидко.

В розділі „Підготовка роботи керівника до співаків“ автор каже, що „не следует в продолжении урока заниматься одной песней: новая песня должна усваиваться постепенно, в продолжении нескольких уроков. Так что в один урок можно пройти 3—4 песни, из которых 1—2 новые, а остальные две старые“. Це твердження можна прийняти лише з деякими поправками й додатками, а саме. Гурток, а особливо в перші часи свого існування, мусить братись за такі пісні, щоб протягом першої половини співаки можна було вичити кожну з них бодай „на чорно“. Решту співаки слід присвятити на те, щоб довести пісню, вичиту на попередній співакці, та повторити одну з нових, вже вивчених пісень. В тому ж випадкові, коли сталий гурток зі значним стажем бере вчити досить складну для нього пісню, можна, в разі великого інтересу з боку гуртка до цієї пісні, присвятити вивченню її й цілу співаку, щоб мати можливість в кінці її побачити певні результати співаки. Сам автор в одному місці каже, що уміння керівника вибрати пісню по силах і на смак гуртка та вміння дійти певних результатів в роботі є один з найкращих засобів застерегти дисципліну, зацікавленість роботою та дальший розвиток гуртка.

До хиб книжки треба також віднести й те, що автор майже не говорить про дигування, вправу та нотну грамоту в гурткови.

Загалом же книжка має чималу цінність в галузі методики хорової роботи. Мова книжки дуже проста й зрозуміла. Видано книжку дуже чепурно й гарно. Ціна дешева.

В. Дасманов і А. Голицин. Струнний кружок. Издание „Крестьянская газета“, 32 стр. Цена 30 коп.

В селі, де з різних обставин немає можливості скласти правильно організований оркестровий гурток з народних інструментів певного типу (домровий, балалайковий, мішаний або неаполітанський), доводиться часто утворювати мішані ансамблі з найпопулярніших інструментів: гітар, мандолін і балалайок. Ця книжка саме й має на меті допомогти розпочати роботу на селі зі струнним ансамблем з мандолін, балалайок та гітар.

Розпочинаючи свою книжку виявленням переваг і хиб такого ансамблю, автори далі переходять до питань організації його, а саме: хто може бути керівником, як починати організацію, які типи складу ансамблю можливі, ролі мандолін, балалайок та гітар в ансамблі, настройка, як провадити розучування п'єс то-що.

Далі подається відомості про окремі види інструментів (мандоліну, балалайку, гітару), як їх тримати підчас гри, як на них грати (права й ліва руки підчас гри), як настроювати інструменти, як натягувати струни та про догляд за інструментами. Всі ці відомості викладено дуже стисло й просто. Подано грифи мандоліни, балалайки й гітари з указівками, яка струна на якому ладковім якої височини дає звук. Тут треба відзначити прикрпу дурнаську помилку: над грифом балалайки написано „мандоліна“ й навпаки.

В кінці книжки вміщено 9 номерів для ансамблю з мандолін, балалайок та гітар в дуже простій гармонізації. Партитури написано в три рядки,—для кожного типу інструментів окремий рядок; інколи мандоліни розподіляється на два голоси. Вміщено в книжечку відомості й про те, як виконувати ці речі.

Для тих, хто не вміє грати по нотній системі, в кінці книжки вміщено партії всіх 9 номерів для мандоліни, балалайки й гітари в цифровій системі.

Кінчаючи огляд книжки, мусимо констатувати повну доступність її навіть не для фахівців керівників ансамблю. Оскільки нам відомо, це є перша спроба дати матеріял для роботи з невеличким струнним ансамблем. Спробу треба визначити за вчасну й вдалу. Нашим нотовидавництвам треба взяти приклад з „Деревенського театра“.

Ін.

ОГЛЯД САМОНАВЧИТЕЛІВ ГРИ НА БАНДУРІ ¹⁾

Маємо підручників гри на бандурі три. Властиво чотири, бо хронологічно першим підручником вийшов мій (десь чи у 1907, чи у 1908 році), але от 1-ої частини свого підручника, підготовної лише, я тут не рахую, а говорю про три підручники: В. Шевченка, М. Домонтовича та В. Овчинникова.

Першою вийшла (у 1913 р.) „Школа для бандури на 27 струн з малюнками і поясненнями на 60 екзерцицій і 15 пісень. Склад бандурист Василь Шевченко“. Вийшло три зошити.

За В. Шевченком діапазон ²⁾ бандури такий: F—A баси (8 шук) і c—с ³⁾ (19 струн, приструнки при чому маємо звуки—фа-діз і соль-діз 1-ої октави, але відповідних їм октав у верхнім регістрі немає.

Бандура у В. Шевченка інструмент транспонується, бо маємо увагу: „Дійсна звучність цієї бандури на 1 1/2 тони або на 2 нижче;

¹⁾ Через переважаність огляду суто-технічного аналізу подаємо його в скороченому вигляді. Редакція.

²⁾ Цеб-то: од „фа“ великої окт. до „ля“ малої.

³⁾ Цеб-то од „до“ 1-ої октави до „до“ другої октави.

напр., звук „до“ буде звучати як „ля-бемоль“ або „ля“. Таким чином—що ми маємо? По написанню маємо: гаму до-мажор і ля-мінор із вводитим тоном (соль-діз). Присутність же звуку фа-діз дає гаму соль-мажор все ж не дає (бо немає фа-діз 2-ої октави); а гаму мі-мінор не має ре-діз і уживання її утруднюється тим, що у всіх попередніх гамах звуки йдуть підряд, один за одним, а тут треба пропустити фа і соль-діз. Це безпотрібно ускладняє аплікатуру й не дає можливості брати бистрих пасажів.

Отже, спроба дати хроматизм всього в двох нотах вже надзвичайно ускладняє гру, з другого боку—гаму до-мажор хоча й ціла, але тільки в 2-й октаві, а вже в 1-й октаві мусимо минати фа-діз і соль-діз, ч. т. можемо грати, очевидно, тільки дуже поволі і легенькі простенькі мелодії.

Таким чином вже самий стрій інструмента відбирає можливість розвитку техніки і тому порада автора: „саме головне, треба добре розвивати техніку пальців, із-за чого потім буде легко розбиратись по нотах“—це порада не здійснима, бо (не кажу вже, що не техніка пальців дає можливість „розбиратись по нотах“), просто нема на чому тої техніки розвивати.

Ще більше обмежують інструмент далішні вказівки. З них випливає, що з правої руки грати можуть чотири пальці, а з лівої—„приймає участь тільки один, який-небудь палець—або 2-й, або 3-й. Виходить, навіть відрубавши собі чотири пальці на лівій руці й ще в додаток мизинець на правій—все ж можна бути сто-процентним бандуристом. Ясно, що це не так і відсуває техніку гри не на сто, а мабуть на тисячу літ назад.

Оцим, власне і характеризується вартість школи: вона вертає в передісторію. Це—головне. Решта—деталі, але все ж і деталі важні. Напр., з нот треба знати до-мажорну гаму, знаки (бемоль), (діз), (бейар) і їх значення. Трошки малувато, але, як-так, то й того знати не треба, бо на протязі усієї школи ви ні разу не побачите потреби, скажимо, в бейарі, тоб-то ні разу не маєте обіч фа-діз і фа і т. д. Нема потреби і в бемолі, бо його теж ні разу не зустрінеш у школі. Знати „до-мажорну гаму“, очевидно не шкодить, але навже не треба знати більш нічого? Навіть на бандури, що рекомендується в школі, маємо чотири гаму, а знати їх, виходить, автор не рекомендує.

Або от—„Великий палець правої руки завжди грає від себе, а останні три пальці грають до себе; на лівій руці палець гра тільки від себе“. Таким чином так званого „погтового положення“, коли й великий може грати „до себе“, а решта „від себе“, автор не знає. Це знов обмежує можливість.

Та от далі читаємо увагу 13—„Як над нотами йде пункт рівний, то це значить, що грати далі треба так, як гралося перед цим“; 14) „Як пункт буде йти знизу вгору, то значить треба йти вгору, не однімаючи пальця від струн; як буде йти згори вниз, то палець теж повинен лежати на струнах“. Оце вже викликає певного рода „недоуміння“. Йти не однімаючи пальця, це значить, говорючи музичною мовою—дати легато. Коли б автор обмежився тільки увагою 13 про рівний пункт — („класти

ті ж пальці“) —це було б ясно. Увага 14 з пунктиру робить вже легато, а легато вгору по струнах для правої руки можливо тільки для великого пальця, а для решти—тільки в погтовім положенню, якого автор не знає. Отже, увага 14 може поллутати у читача всі поняття про гру на бандури.

Деякі зауваження трошки комичні, напр. 11) „Кожне перше упрямління треба грати не менш як разів 50“... Це як кому. Я думаю, є такі музиканти, що їм треба рекомендувати „не менш як 100“. Або 7) — „На бандури кожний день треба грати не менш як півгодини“... Це дивлячись для якої техніки: як для тої, що орудує тільки п'ятьма пальцями, то ще й забагато, а як для іншої, то малувато. Ще краща увага 3) „Кіляк так треба акрипляти в дерево, щоб вони не розкручувались“... Було б дивно думати, що який-небудь бандурист буде „вкріпляти“ кіляк так, щоб вони іменно „розкручувались“.

І от окрім таких 16 уваг—більш нічого, і звичайно, зі складного, тонкого в нюансах, надзвичайно, чутливого інструмента зроблено бринькало, для якого начеб-то і вказівок ні-яких не треба.

В тім же 1913 р. в Одесі вийшов: „Самонавчальне до гри на кобзі або бандури“ М. Домочовича. Невеличка передмова з плутаною історією походження бандури, далі розділ „Вигляд і стрій кобзи“. Рекомендується інструмент на 7 басів і 20 приструнків, але про стрій говориться тільки в загальному, бо дальший розділ знову „Стрій кобзи“. Для басів маємо тони від „до“ до „сі“ малої октави, а для приструнків „ля“, „сі“ малої октави, „до“ 1-ої октави, і т. д. до „фа“ 3-ої октави. Цей стрій дивує. На басах уже маємо „ля“ й „сі“ малої октави,—пощо ж їх повторювати на приструнках? Яка рація подвоювати ці ноти? Подвоюється звичайно яка з визначних нот—тоніка, домінанта, але яка рація в подвоєнні „сі“?

Далі. Гаму до-мажор. Розпочаття її з ля можна пояснити бажанням мати цілу гаму ля-мінор—нехай. Вгорі гаму до-мажор закінчується своїм до і, здавалося б, кінець. Але маємо вгорі ще ре, мі і навіть фа. Навіщо ці три струни?

Відділ—„Як держати кобзу й як грати по ній“. Тут бодай згадується про різні способи держання бандури¹⁾. Тут же в цій відділі деякі поняття про ноти (ціла, половина і т. д.).

Далі відділ „Півтони“, але туди зведено багато ще де-чого: тут стрій, при чім стрій соль-мажор називається просто „фа-діз“, а стрій фа-мажор—„сі-бемоль“. Тут же читаємо й таке: „Кобза—це інструмент, мов навмисне пристосований до акомпаніменту“... Або такі відомості: „Для того, щоб грати на кобзі які-небудь п'єси чи танці, треба такі багатенько попрацювати. А щоб навчитися тільки акомпанувати, то на це доволі 2—3-х місяців науки“. Он бач як просто! І от в цій простоті й криється великий гріх таких підручників. За-

¹⁾ Видимо автор читав мою доповідь про кобзарів,—звідти взято три типи—чернігівський, полтавський і харківський; а також мій підручник—звідки взято трошки деталей про звучання струн.

надто вже вони злегковажили бандурне мистецтво: побирацька два-три місяці—і вистачить! На тім кінається підручник Домонтовича. Друга частина—то вже пісеньки.

Як бачимо, основні хиби ті самі, що й у Шевченка: убогість. Бачимо брак хоч якої-будь системи, браку указівок на самі способи гри—та з рештою це й не дивно, які там указівки потрібні для інструмента, що на нім досить 2—3 місяців, щоб навчитися грати? І певна широта авторова, певна видима любов до справи гинуть у тому примітивізмі, у тім проповіді сугобого убогоства.

І нарешті третій підручник „Самовчитель гри на бандурі (кобзі). Скомпонував артист імператорських театрів Василь Овчинников“ (не так артист, як суфлор—це точніше).

Стрій визнає автор тільки один—„до-мажор“ (і паралельний ля-мінор). Діапазон бандури такий: баси фа, соль, ля—великої і до, ре, мі, ля—малої октав, приструнки ре 1-ої—до 3-ої октав (зі вставним соль-діз 1-ої окт.) Тут дивує от що: єдина тональність до-мажор, а основного—тоники (до 1-ої окт.)—немає, бо приструнки розпочинаються з ре. Потім у басах основні баси мусять бути тоника (до), субдомінанта (фа) і домінанта (соль). Вони і є, але в різних октавах. Теж і до тональності ля-мінор: тоді як вона природно звучить октавою нижче (властиво мусили б бути і домінанта й п октава).

А далі—убогість. Тут вам і „аккомпанімент“, тут „екзерциції“, тут і уваги, що „завжди“ (як вам подобається оце „завжди“?) бас повинен грати з першим приструнком; тут і яка-небудь убога музична фраза, а до неї додано: „останні два екзерциції дуже потрібні для розвитку пальців і їх треба програвати щодня“ і т. д. А чого варті всі ті „екзерциції“ можна бачити

хоч би з відділу вправ для басів. Власне там одна вправа, що не використовує й усіх струн басових, і все. Це і є відділ вправ і сак.

Далі вже йти нікуди, і не дивно, що музики ставилися до бандури з усмішкою. Треба бандури в такій формі—це була вже не музика. Мало того, що вона була примітивна—вона обіцяла бути тільки примітивною, бо тут місяця для розвитку. Грати тільки 5 і тільки в однім положенні „від себе“ та „себе“; знати тільки одну гаму—це не музика. Безконечне число бандурних нюансів, штрихів, змін характеру звучання і шляхом іншої постановки пальців і шляхом зміни тих пальців, змін рук, змін регістрів і т. д.—все це відповідає, нічому тому немає місця, ні про що те навіть і не згадується. От чому, думаю, пропагування тих найпримітивніших способів гри не допомогло справі, а шкодило їй—бо не давало перспективи. Примітив, як ступінь, як засіб, як перехід до чогось вищого-кращого—це ясно, зрозуміло і потрібно. Примітив же самозадоволення, який каже: „далі йти нікуди та й не треба“—це шкідливий поступок. І от наслідки появи отих підручників—маємо в тих десятих сучасних бандуристів, які не мають поняття про музику, але їздять по Україні, навіть за межі України й там репрезентують „бандурне мистецтво“. Бездарні, безграмотні, чисті хижаки в мистецтві—вони уривають, де можуть, об'являють себе „вчителями“, грабують і все це цілком безкарно, бо немає жодної контролю. Повісити вищевищого найстершій—не можна, не маючи поняття про шеєство, а об'явити себе „стом“, „капелюю бандуристів“ можна завжди.

Г. Хо

СЕЛЯНСЬКИЙ ХОРОВИЙ ГУРТОК ім. ЛЕОНТОВИЧА

(с. Гайворон на Першомаящині)

В 1920 році з ініціативи вчителя Гайворонської трудової школи т. Морозюка було організовано чоловічий хор у кількості 35 осіб. Цей хоровий гурток складався переважно зі старих селян років по 45. За якийсь час хор уже спі-

подяку. Це підбадьорило членів хору, вони ще з більшою охотою почали співати співанки. Через деякий час знову гурток дав концерти на станції Гайворон у театрі залізничного клубу та в театрі Могиласької цукроварні, де теж правління клубу внісло подяку гуртові. Так існував цей хоровий гурток аж до 1927 року. Концерти були і платні, але більшість—безплатні, особливо, на революційні свята та при переведенні різних кампаній.

У диригента т. Морозюка (сидить у центрі) давно вже з'явилася бажання втягнути до хору сільських дівчат та зробити це не щастило, бо батьки та матері були проти цього. Аж ось в 1927 році при Гайворонському сільбудинку було організовано школу лікнепу для підлітків. Ніж ними було 36 дівчат, і тов. Морозюк організував двоголосний співочий гурток з 20 дівчат-школярок. Співали дуже подобалися й дівчата після лекцій завжди т. Морозюка проспівати з ними пісень, а з часом до того захопилися, що побажали співати в хорі, де співують „рослі“, й убагали своїх батьків пускати співанки. В цей час же добавилось кілька рослих дівчат і жінок, і в нас тепер завпраз і ініціатива диригента т. Морозюка—це мішаний хоровий гурток в 40 чол.



вав чимало українських пісень. Про хор довідалися в районі і, коли був районний з'їзд рад, то хоровий гурток запросили дати там концерта. Концерт було дано, і хор одержав

126873

ТЕРЦІАЛЬНИЙ ЕТЮД

На́ квартет бандур

Музика Гн. Хоткевича

Allegro

3

mp

mp

mp

mp

B

System B, measures 1-4. The score is written for a grand staff with five staves. The top staff is a treble clef with a *mf* dynamic. The second staff is a treble clef with a *mf* dynamic. The third staff is a treble clef with a *mf* dynamic. The fourth staff is a treble clef with a *mf* dynamic. The fifth staff is a bass clef with a *mf* dynamic. The music consists of complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and rests.

System B, measures 5-8. The score continues with the same five-staff grand staff. The music features intricate rhythmic figures, including sixteenth and thirty-second notes, and rests. The dynamics remain consistent with the previous system.

D

This system contains measures 1 through 4 of a musical piece. It features a grand staff with five staves. The top staff is a bass line with a 'D' time signature. The second staff is a treble line with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The third staff is a bass line with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The fourth staff is a treble line with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The fifth staff is a bass line with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The music is marked with dynamics: *f* (forte) at the beginning, *ff* (fortissimo) in measure 2, and *p* (piano) in measure 3. The notation includes various rhythmic values, including eighth and sixteenth notes, and rests.

[4/7]

This system contains measures 5 through 8 of the musical piece. It features a grand staff with five staves. The top staff is a bass line with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The second staff is a treble line with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The third staff is a bass line with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The fourth staff is a treble line with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The fifth staff is a bass line with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The music is marked with dynamics: *f* (forte) at the beginning, *ff* (fortissimo) in measure 6, and *p* (piano) in measure 7. The notation includes various rhythmic values, including eighth and sixteenth notes, and rests.

F# c r e s c e n d o

The first system of the musical score consists of six staves. The top staff is a single melodic line in treble clef, starting with a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature. It is marked with a piano (*p*) dynamic and a crescendo hairpin. The subsequent five staves are grouped in pairs, each pair containing a treble and a bass clef staff. These staves feature complex, rapid sixteenth-note patterns, likely for piano accompaniment. The first pair of staves is marked with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The music is written in a style characteristic of early 20th-century piano literature.

The second system of the musical score continues the piece with six staves. The top staff continues the melodic line from the first system, marked with a piano (*p*) dynamic. The five staves below it continue the complex sixteenth-note accompaniment patterns. The system includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings, maintaining the overall texture and intensity established in the first system. The notation is dense and detailed, typical of a full musical score.

Handwritten musical score, first system. The score is written on ten staves, organized into five systems of two staves each. The notation includes treble and bass clefs, a key signature of one sharp (F#), and a time signature of 7/8. The music features complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and various rests. The first staff of the first system begins with a treble clef and a key signature change to one sharp. The notation is dense and intricate, with many beamed notes and slurs.

Handwritten musical score, second system. This system continues the musical piece on ten staves, organized into five systems of two staves each. The notation is consistent with the first system, featuring treble and bass clefs, a key signature of one sharp, and a time signature of 7/8. The music is highly rhythmic and complex, with many beamed notes and slurs. The notation is dense and intricate, with many beamed notes and slurs. The second system begins with a treble clef and a key signature change to one sharp. The notation is dense and intricate, with many beamed notes and slurs.

Handwritten musical score, system 1. The key signature is K^{\sharp} (F#). The score consists of two systems of staves. The first system has four staves, and the second system has four staves. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings like *rit* and *mf*.

Handwritten musical score, system 2. The key signature is L^{\sharp} (F#). The score consists of two systems of staves. The first system has four staves, and the second system has four staves. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings like *rit* and *mf*. The word "Pob. uch. um" is written above the first staff of the second system.

M *Uff. robustissimo*
4/3

System M features a complex arrangement of musical staves. The top staff is in treble clef, while the others are in bass clef. The music is characterized by dense, rapid sixteenth-note passages, particularly in the upper staves. There are several rests throughout the system, indicating a fast tempo. The notation includes various accidentals and dynamic markings, such as 'ff' (fortissimo) and 'f' (forte).

N *Uff. robustissimo*
4/3

System N continues the musical piece with similar characteristics to system M. It features a dense texture of sixteenth-note runs and rests. The notation is highly detailed, with many accidentals and dynamic markings. The overall style is highly technical and demanding, consistent with the 'Uff. robustissimo' (Very Very Fortissimo) marking.

